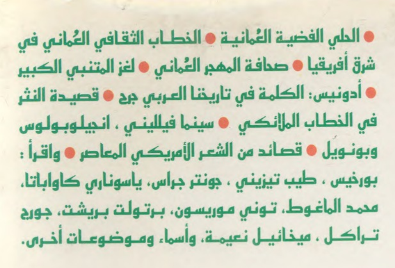


NIZWA

مجلة فصلية ثقافية



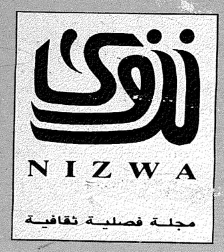
• الحلي الفضية العُمانية • الخطاب الثقافي العُماني في شرق أفريقيا • صحافة المهجر العُماني • لغز المتنبي الكبير • أدونيس: الكلمة في تاريخنا العربي جرح • قصيدة النثر في الخطاب الملائكي • سينما فيلليني ، انجيلوبولوس وبونويل • قصائد من الشعر الأمريكي المعاصر • واقرأ : بورخيس ، طيب تيزيني ، جونتر جراس، ياسوناري كاواباتا، محمد الماغوط، توني موريسون، برتولت بريشت، جورج تراكل ، ميخائيل نعيمة، وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الثامن عشر - أبريل ١٩٩٩م - ذو الحجة ١٤١٩هـ



▲ بريشــة : حســين الحجـري ، ســلطنة عمــان.

لوحـة الغــلاف الأول بريشــة
رشــيد عبدالرحمــن ، ســلطنة عمــان.



تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

ال الثامن عشر - أبريل ١٩٩٩م

الموافق ذو الحجة ١٤١٩هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥ ، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨

فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد.**: الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٦٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو مايعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي : مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة

على رَعْد نقاشات وندوات و«مفكّرين»

أعتقد أننا إذا استطعنا
أن نصمت قليلاً
فإن شيئا ما يمكن فهمه.

فدريكو فلليني
(صوت القمر)

يسمع العربي بكل مستويات هذه التسمية وفئاتها، لغط القرون ورطانة الخطابات وضجيجها الذي يصم الآذان ويعشي الأبصار من فرط ترديده وترجيعه عبر دروب الفضاء والصحافة والخطابة التي لا تفتأ ترعد بالآتي والقادم، اقتصادا واجتماعا وثقافة وفنا وحداثة وعولمة وما بعد حداثة وفوقها وتحتها...

يسمع العربي وهو قابع في ركن بيته بين أفراد عائلته الفاغرين آذانهم لهذا الرعد الخُلّب القادم من جهات لا يعرف عنها شيئا، أو وهو جالس في ندوة إذا كان من أهل العلم والثقافة، أو معرض من معارض الكلام المنتفخ بعضلاته الوهمية.

يسمع ويدمن السماع والاصغاء في جو طقوسيّ حتى تحل الصفة محل الموصوف الغائب وغير الملموس بيد الحياة والأرض بالضرورة، يتحول الى كائن تتقاذفه أمواج الخطابات من كل فج ومنعطف حتى تتلاشى كينونته المادية في لهبها وزعيقها ويستحيل الى مجاز وتجريد، بمعنى المحو والسحق ولا شيء غيره.

ما تبقى من هذا الكائن وهو الجزء الذي نفد بجلده من فظائع الحروب والمجازر المجانية التي اعتاد طغاة العرب وأدعياء البطولة على ممارستها، لابد واقع في الطرف الآخر من اشراك هذه المجزرة الشاملة.

يطلق محترفو الكلام عياراتهم الثقيلة دائما في كل المستويات والمواقع: لاعبو سيرك وسَحَرة مناسبات، لا يألون جهدا في ضم الكلام الى صُرَر (من صُرّة) وعُقَد ثم ينفثونه في الوجوه الفاغرة بحثا عن هواجس بطولة منقرضة أو إثارة، في غياب الحياة الحقيقية، حتى يخال للناظر أحيانا، أن كل أجزاء الكائن الذي نحن بصدد الحديث عنه، تضمر وتذبل عدا الحواس المتعلقة بقذف الكلام وتلقيه في مسرح البلاهة البشرية هذا.

في سيرك الكلام يختلط كل شيء بكل شيء، يصير التماهي والتشابه ومحو الفروق بين الأشكال والشخوص والأزمنة هو شفرة الكلام ومبتغاه. الموجودات جميعها عائمة في فلك اللغة الاستيهامية على نحو من الاتساق والخفة التي تضمر ثقلا قاتلا، وتكون الصفة الجامعة المانعة للمفكر والشاعر والروائي والفنان والدكتور. وعناوين كبيرة ومدوَّخة مثل أدب القرن العشرين وفكره والدخول المنتظر الى مطار القرن الحادي والعشرين حيث مستقبل العرب يملأ صالات الانتظار. وأدباء الستينات والسبعينات والثمانينات والتسعينات ووو الخ الخ الخ...

تصير هذه العناصر احدى مواقع قوة هذا الخطاب في طبخه المتناقضات والفروقات في قِدْر واحد. ليس للكلام طبيعة محددة أو مجال يحد انطلاقته وجموحه البائس في احتلال شغاف المستمع أو المشاهد والقارئ، لكنه يتمتع بكل الوظائف التي تجتمع في واحد أو كثرة مختلفة المجالات لكن كأنما تصدر عن واحد وفق الطبيعة والنبرة والتوجه. وغني عن القول إن إفلاس الفكر علامة مركزية لهذا النوع من القطيعية في القراءة والسلوك، حيث تحل الشعارات والعناوين الضخمة محل التحديد والصوت الخاص والتفاصيل والتاريخ.

كلام كلام، ينسكب وينفجر من غير حرارة من أفواه قِرَبٍ بشرية ليحل محل دورة الحياة وعناصرها وإشكالاتها. ماكينة متخصصة في انتاج التكرار والنمطية والجهل الموهم بالمعرفة

عبر ولعه بالمصطلحات والمقولات والتصنيفات القطعية من غير سياقات ولا أواصر ولا أسئلة. عدا الأسئلة التمويهية التي تدعم هذا السيلان اللغوي حاجبة فجواته وثغراته وكذبه، إذ أن المعركة ليست معركة أفكار ومفاهيم في حيز الزمان والمكان وفي إطار من الوقائع، وإنما معركة كلام في حد ذاته، إنها لا تشير ولا تلمح. ولا تدل على الأشياء والتاريخ ، تنزل هكذا جعجعة أبطال وهميين على أرض وهمية.

* * *

في مرايا الكلام والخطابة ، كل شيء جائز، في كل حقول المعرفة البشرية، الطبيعة نفسها والآلية نفسها التي تحكم الاقتصادي والاجتماعي وناقد الفن والأديب ومنشيء الاعلانات والموضات. في غياب أو تغييب الخبرة الحيّة والرؤية النقدية الخلّاقة والروح بكل مناحيها تنزل اللغة الى مستوى التناسل اللفظي العقيم وتستحيل الى سلطة تمارس قهرا أكثر فتكا من السلاح، تحديدا في عصر التكنولوجيا الذي نعيش حيث فأرة الكمبيوتر تحكم العالم. ويتحلل الكائن في بذخ الكلام وسطوته بكافة الأجهزة التقنية والبشرية حيث يمكن لأي معوّق في حياته ووعيه وخياله أن يحتل المسرح كاملا ويتحول الى رمز جمالي وسلوكي وعلمي!! وفي غياب «المُثل» التي تستقطب الكائن وتشده في رحلة التيه تصبح «الميديا» ومُثلها الجديدة هي البديل الكوني الذي يطبق على الأرض ومخلوقاتها اليتيمة.

* * *

في المستوى العربي هناك ما يشبه الانسداد لآفاق التجربة الحية التي يعيشها البشر على الأرض، رغم وفرتها ومآسيها وتشعباتها الكثيرة. في الندوات الفضائية والأرضية التي غالبا ما تتحول الى فضائية لا تكاد تسمع إلا دويّ الألفاظ وطواحينها ، وإذا ما تم الاقتراب من وقائع بعينها ومن تجارب وفجائع يعيشها بشر المنطقة ، فثمة حُجُب تلجم الكلام عن موضوعه حتى تبتلع اللغة كل شيء في براثنها الأيديولوجية بمختلف اتجاهاتها التمويهية الطامسة لأي ضوء يرشح به نفق الحقيقة . وعبر حذاقة التقنية الفراغية التي تخلط الحابل بالنابل بخبث لفظي، تتبدى طلائعه جلية في مستويات الابداع الأدبي والنقدي.

في هذا المستوى تسود رطانة نقدية تتساوى فيها ضروب الابداع ومستوياته المتفاوتة بشكل كلي حيث يسكبها المحترف في صفيحة واحدة. ليس هناك فرق بين المبتديء والذي أفنى عمرا كاملا، بين الموهوب وغيره بين هذا وذاك، فاللغة المنجزة سلفا بكامل عدتها وأدواتها النقدية مع تغيير في بعض التفاصيل هي التي تترحّل من موقع الى آخر تاركة غبارها يتكفل بحجْب كل حقيقة ابداعية.

في المستوى الابداعي ينظّر المنظّرون لأنماط ومنازع تعبيرية بصرامة لا يشوب يقينها أي لَبْس ، فبدل الثراء الذي تختزنه تعددية أنماط التعبير والمنازع الابداعية حيث الشكل نسبي وحيث «الفن هو الرغبة في التشكّل لأنه الرغبة في البقاء.. وحين يبلى شكل ما ويصبح مجرد صيغة، يكون على الشاعر أن يبتكر شكلا جديدا أو يبحث عن قديم يعيد تشكيله أي ابتكاره، وهو الزمن مكثّفا ومتحوّلا» حسب أوكتافيوباث، بدل هذا ينجح المنظرون في تسييد نمط بعينه وإقصاء الآخر من ساحة الابداع التي لا تتسع إلا لقوالبهم الضيقة ـ ربما يشبه على نحو ما النزعة الأحادية التي تخترق الحياة العربية من أقصاها الى أقصاها ـ إذا لم تكتب بهذه الطريقة ووفق هذا المسار فلا تستحق الالتفات ، دعك من اللعنات التي تصب على الابداعات السابقة و«الأجيال» وادعاء القطيعة والبتْر كي يخرج المبدع من البياض المطلق لفراغ الخلق من غير امتدادات ولا أواصر ولا جذور.

بهذا المعنى تُختزل الكتابة الى ما هو أسوأ من الموضات سَلْفاً وموسمية وتجبر الكتابة على أن تلبس الشكل المسبق للحظة ولادتها، أي يتم الرجوع الى ما تجاوزه السجال والزمن الابداعيين في فصل الشكل عن مضمونه وتحويل الأول الى وعاء تصب فيه المعاني والدلالات.

يمكن في هذا السياق ملاحظة ذلك الانقضاض الجماعي على نمط تعبير بعينه، ليس قصيدة النثر فحسب وإنما نوع كتابي في إطارها لنأخذ ما دعي بقصيدة «التفاصيل» مثالا وقبلها توسّل الصوفية واستلهامها وقبلهما الواقعية الاشتراكية، ونقرأ ذلك التشابه الذي لا تمليه تقاطعات التجربة والمرجعيات القرائية والواقعية ، وإنما إملاء الشكل المسبق وخلط المفاهيم والتصورات التي تملي على الكتابة لفظيتها وتشويهاتها ورتابتها الضجرة.

تفاصيل الحياة موجودة في تاريخ الشعر العربي منذ الجاهلية وليس اختراعا جديدا وصاعقا الى هذا الحد، ربما طريقة الاستعمال والتناول والحضور الأكثر كثافة هو الجديد في الشعرية العربية. وفي كل الأحوال ليس ثمة شكل تعبيري يرتفع الى مستوى المقدّس والمطلق على مر الأزمان.

* * *

على المستوى الفكري باستثناء القلّة التي تعمل وتنتج في حقل الأفكار والنظريات والوقائع بشكل حقيقي، نرى العجب العجاب من قبل أولئك الذين كرستهم آليات الصحافة «مفكرين». يمكن أن نورد واحدة من طرائف هؤلاء المفكرين في معرض القاهرة الأخير حيث تكلم شاعر وكاتب هو الأجدر بتسمية مفكر، عن أشياء منها «الأذواق» التي تسحقها الرداءة في العالم العربي. فما كان من «المفكر» إلا أن انبرى في الرد مندفعا وكأنما يرمي بحجر الفلاسفة، وربما لمح طيف صوفية وأدب في كلام الشاعر: يا أستاذ يا أستاذ لن نتقدم بتنمية الأذواق والخيالات وإنما بالعلم (كذا!!) هذه الواقعة ليست مجتزأة من سياق قصد الاساءة وإنما فحوى نتاج هذا «المفكر» الذي يبحث في «الاجتماع» وأقرانه الذين ليسوا أبعد من ذلك في عصر تكريس الانحطاط القيمي والمعرفي.

ومن المنصّة نفسها التي يتم فيها إطلاق الصفات والألقاب الأدبية والأكاديمية من غير أدنى خجل أو «ذوق» نصل الى ما هو أفدح في إطلاق صفة المفكر التي أصبحت تطلق ليس على الكاتب والجامعي الذي لم يجترح أي إضافة على الفكر المنجز على مدار التاريخ، وإنما أصبحت تسام على كل لقيط معلومات عامة مثل مفكر الفروق الصارم بين العلم والأذواق وأصبح لدى العرب آلاف المفكرين والفلاسفة، تضج بهم الساحات والأكاديميات والأكروبولات على أرض بهذا المستوى من التداعي والهزال.

* * *

يحمل بعض أصحاب هذه المنابر والمعارف والأفكار وجهتهم ورؤاهم محمل المرجع الموسوعي والمتخصص على صعيد المعرفة ومحمل المعارضة والاحتجاج على صعيد الموقف - رغم ما يضمره الخطاب والموقف من خلفيات شخصية ومنفعية وتصفية حسابات صغيرة - كي تكتمل حلقة الخطاب المدوي في «صوتيته» حسب المرحوم القصيمي في إحالته هذا النوع البشري الى ظواهر صوتية. وهو النوع الذي لم يكن القصيمي مخطئا بحقه في هذا الوصف، فكل ما يَسِم هذا الخطاب بكل تفرعاته واشتقاقاته ليس إلا صخب «الصوت» وزَبَده. نستدرك أن الصوت هنا هو صوت قطعان المعرفة، صوت الرعد اللفظي - إذ جردنا الرعد من جمالياته الروحية والشعرية، ذلك القادم من الما وراء والأعالي الغامضة للطبيعة - وليس صوت الذات الخفيض الذي يشبه الصمت، صوت الحيرة في بحثها الجحيمي عما يسد الظمأ ويسند الوجود العميق والهش للكائن. يحمل أصحاب الخطاب إياه على البناء والنقد والمعارضة لكنك لا تستطيع تبين الشيء من نقيضه بل تغرق في دوائر الكلام والاستيهام من غير أدنى قدرة على الفرز والتحديد. كلام يتقاطر في صحراء تفيض بالجذام. هكذا في الفكر والأدب تمّحي وتضيع الملامح والقسمات في زبد الكلام الجارف، كأنما العربي في حومة هذه الوغى لا يسند وجوده إلا الكلام والوهم في أدنى مراتبه.

هل في غياب المناطق الطليقة للمخيلة البشرية وغياب الممارسة الحرة للفكر يصبح اللامعقول والعبث والجنون الأكثر استقامة ومنطقية في مسودة هذا الأفق الذي يمليه عقل كاذب كما يعبر «الهامش» الذي بدأ عربيا في مساءلة «المتن» وربما إزعاج هيمنته المطلقة وما زلنا في سياق «المفكرين» وتلاميذهم لكن ربما الأبعد قليلا من المفكر الطريف، لم يؤشر الخطاب الفكري العربي الى معالجة ورؤية تحسب لصالحه أياً من الوقائع والنصوص الأدبية والجمالية المنتجة في هذا المجال الروحي الذي يشكل أرضا ثرّة للخطابات الفكرية والفلسفية وتحليلها وانشغالاتها في غير صعيد ومضمار منذ هوميروس وحتى عصرنا الراهن الذي تكثفت فيه هذه الدراسات وأصبح استنطاقها واشتغالها على مجالات الأدب والفن ضالة تحليلها لوقائع العصر وبشره وجماله وقبحه وتناقضاته المريعة. عكس ذلك لدى هذا النوع من المفكرين العرب، إذ ينظرون بنوع من التعالي المسطّح الى مناطق الابداع الأدبي والفني سيما الشعري، بصفتها نشاطات غير «نافعة» ومآسي الأمة وقضاياها الكبرى تقتضي تلك الوقفة «العلمية» الجادة حد التجهم التي أشرنا الى بعض عوارض رعدها الخاوي.

* * *

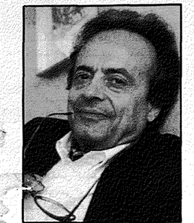
يجلس العربي ويستمع ويشاهد، هاربا من حصار أيامه وشروطها، ليصطدم من جديد بهذه الجدران من الكلام والهَذَر المحبوك بأشكال مختلفة تمتد من البرامج الشعبية وحتى تلك التي تستضيف مفكرين ومتخصصين، وفي الندوات التي تتوسل الثقافة والصفوة حاملة مشاعل الهداية والتنوير!!

كلام لا يطرق باب الصمت ولا مكان لديه لعبرة أو تأمل. وليس هناك من التفات لخطورته ورعبه، ولا متعة سرد وحديث.

كلام ينزل كالرصاص على مستمعيه ومشاهديه الذين بلغوا حالة مستعصية من العذاب والافتراس المتبادلين التي تلف أطراف هذا الهدير الساحق ونسيجه ومرماه.

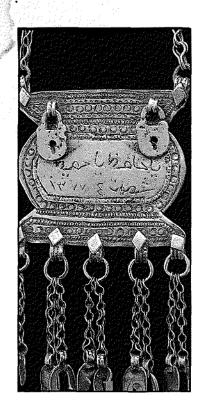
الكلام بهذا المعنى مهنة وطريقة عيش وارتزاق مهما تقنّع بالدور، في البحث عن الحقيقة والرسالة وانتشال الأمة من حفرتها السحيقة. الذي يفصح عنه أصحابه وفرقاؤه بمناسبة وغيرها، من كل نسل ومذهب واتجاه.

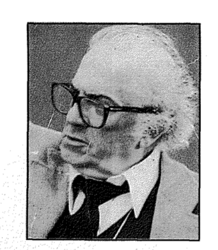
سيف الرحبي



المحتويات

■ استطلاع : ٦
الحلي الفضية العمانية : روبرت ريتشموند، (ترجمة) أشرف أبواليزيد.
■ حوار : ١٧
أدونيس : أمل جبوري وستيفان فايدنر.
■ دراسات : ٢٨
لغز المتنبي الكبير: (ترجمة) حسام الدين محمد ـ قصيدة النثر في الخطاب الملائكي: رشيد يحياوي ـ تحويل الظلال الى رومانس: توني موريسون (ترجمة) أسامة إسبر ـ تركيب المتخيل عند محمد الماغوط: عبدالقادر الغزالي ـ الخطاب الثقافي العماني في شرق افريقيا : عبدالله الحراصي ـ الصحافة العمانية في المهجر: محسن الكندي ـ مغامرات عُماني في أدغال أفريقيا: محمد المحروقي.
■ سينما : ١٠١
ثيو انجيلوبولس : (ترجمة) أمين صالح ـ السيدة ذات الخمار: فيلليني (ترجمة) عارف حديفة.
■ فن تشكيلي : ١٢٣
المثال الأسباني كارلوس ايبارا : ادريس عيسى.
■ مسرح : ١٢٧
مائة عام على ميلاد برتولت بريشت : علاء عبدالهادي
■ لقاءات : ١٣٣
الطيب تيزيني : ماجد السامرائي ـ شيركو بي كه س : عبدالله طاهر البرزنجي ـ ماكس أوب يحاور البرتي عن صديقهما بونويل (ترجمة) نجم والي.
■ شعر : ١٥٣
قصائد من برتولت بريشت (ترجمة) عبدالغفار مكاوي ـ قصائد من الشعر الأمريكي المعاصر: (ترجمة) حمزة عبود ـ جورج تراكل، شاعر المشهد الجنائزي: (ترجمة) سعيد بوكرامي ـ تراتيل الكاهنة : زليخة أبوريشة ـ كذبة مثل أرواحنا: فرج العربي ـ كاندنسكي ـ الخضر شودار ـ أرافق الموتى الى قبورهم: هدى حسين ـ حمد : عبدالله الكلباني ـ تحولات امرأة: هدى أبلان ـ خطوات الربيع الفائت: أحمد الهاشمي ـ قصيدتان : سوزان عليوان ـ قصائد : يوسف عبدالعزيز ـ رؤى: تركية البوسعيدي.
■ نصوص : ١٧٩
طبل الصفيح: جونتر جراس (ترجمة) حسين الموزاني ـ العاصمة القديمة : ياسوناري كاواباتا (ترجمة) صلاح نيازي ـ قصتان : بورخيس (ترجمة) حسونة المصباحي ـ جندي الحلم: آبي (ترجمة) كامل يوسف حسين ـ تجربتي : رسمي أبوعلي ـ ذيول: حميد المختار ـ حلم يمرق : باسمة العنزي ـ آمين : تركية الحويل ـ تنازع الروح: فؤاد مرسي ـ اليوم الذي سقط فيه رأسي : عبدالله سالم باوزير ـ التحية : حياة الرايس ـ الخيول : عبدالصمد حسن .
■ متابعات : ٢٢٤
ميخائيل نعيمة : جان داية ـ حذاري من المثقفين: يوسف القعيد ـ رسالة طوكيو: محمد عضيمة ـ حسونة المصباحي ورواية الآخرون: فتحي عبدالله ـ صيد الفراشات : عبدالله السمطي ـ أحمد يماني : أمجد ريان ـ للجبل معان أخرى: دحام عبدالفتاح ـ الطيب تيزيني : سمير الشمري.
■ المشهد العماني ٢٥٧
النادي الثقافي : طالب المعمري ـ حوارات صالون الفراهيدي: نزوى ـ مدارات العزلة: محمد عبدالحليم غنيم ـ من هو أبومحمد العماني: بوزيان بنعلي ـ معرض الخطاب الهنائي في الجامعة الأردنية ـ صالح حمدوني. أضاءات من الشعر العماني : هلال الحجري.





ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.





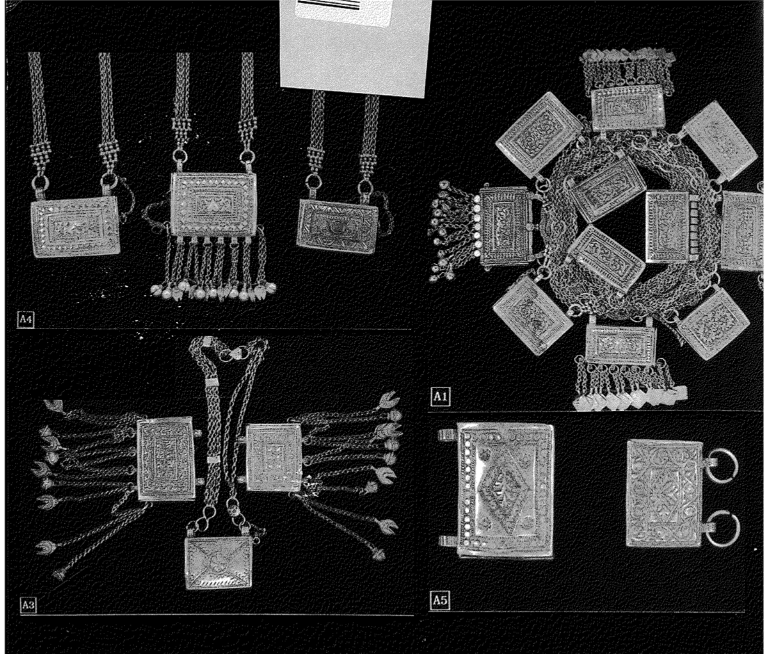
الحُلِيُّ الفِضِّيَّةُ العُمَانِيَّةُ

النص : روبرت ريتشموند

الترجمة والتقديم : أشرف أبواليزيد

الصور : آلان هيلير

تختزل صناعة الحلي الفضية العمانية تاريخا زاخرا، لا يتميز بثراء صياغاته التقليدية وحسب، وإنما بتفرد ذائقة صناعه، الشعبية والفنية. ويجد الدارس لتاريخ هذه الحلي، والمصنّف لها، أنها تعبر ـ ضمن ما تعبر ـ عن اشارات مرجعية اجتماعية ودينية غنية بشفراتها. ولايمكننا الحديث عن الزي الشعبي العماني ـ للنساء والرجال على حد سواء ـ دونما الاشارة إلى دور الفضة، كمقوم أساسي لهذا الزي، كما يتبدى في الخنجر العماني لدى الرجال وفي الحلي الفضية لدى النساء. وقد أتاح موقع عُمان منذ القدم أن تكون ملتقى حضارات، عبرتها أو استوطنتها، سواء تلك التي ازدهرت شرقا عبر تجارة طريق الحرير الذي وصلها بالصين، أو تلك التي ازدهرت غربا مبحرة مع رياح الكسكازي الموسمية من عُمان وحتى موزامبيق على الساحل الافريقي الشرقي مرورا بزنجبار ولامو وممباسا وغيرها. وساعد هذا الزخم الحضاري في تجديد المخيلة الفنية لصائغي الفضة على مر العصور، ورغم ما قد يتبدى من تشابه في الوهلة الأولى بين مفردات هذه الحلي، إلا أن باحثنا يعيد تصنيفها بشكل يشي بالثراء والتنوع، بل ويوحي بأن هناك أنماطا أخرى لم تفصح عنها الموجودات بعد، خاصة وأنه يتناول فئتين وحسب من تلك الحلي، وهما التعاويذ (الطلاسم)، والأحجبة (الأحراز)، وقد نشرهما في استطلاعين منفصلين نترجمهما عبر هذه السطور.



يمثل ارتداء النسوة العمانيات للحلي الفضية تعبيرا كاشفا لرموز اجتماعية متباينة، إذ تدل هذه الحلي على الثروة، إلى جانب الدور التقليدي كنموذج للزينة، اضافة الى الانطباع الذي تتركه تلك الحلي معبرة عن مكانة من ترتديها.

وتشكل الحلي جزءا من مهر المرأة، ولها أن تحفظها أو تتصرف بها كيفما شاءت ، وتحظى المرأة العمانية لاحقا بهدايا أخرى من المصوغات في المناسبات الخاصة ، كأن تنجب مولودا ذكرا على سبيل المثال.

وفي حقب مضت ، كانت صياغة الحلي العمانية تتم بشكل أساسي باستخدام الفضة الخالصة، مع قليل من الذهب ، وهو اختيار كانت له أسبابه الدينية أو الاقتصادية.

إلا أننا يمكن أن نضيف سببا آخر لارتداء الحلي، وهو الاعتقاد بأنها بطريقة أو بأخرى سوف تحمي من ترتديها ، بل وستجلب لها الحظ السعيد والفأل الحسن. ويعرف هذا النوع من الحلي بالطلسم (التعويذة)، وهو شكل تصوغه قوى سحرية ، ويرتدى خصيصا ليحمي صاحبته (أو صاحبه) من قوى الشر، أو في أغلب الأحيان لجلب الفأل الطيب له.

كما يمكننا أن نعد الحرز أحد أشكال الحلي النسائية الأكثر شيوعا في عُمان، ويعرف في السلطنة بحافظ القرآن، ويأتي بشكل مستطيل ، أو ربما على هيئة أسطوانة، ويصاغ من الفضة ليرتدى مع خيط أو سلسلة تطوق العنق.

وتضاف رقائق معدنية صغيرة وعملات دقيقة الى أنواع أخرى من الحرز . كما يوجد طراز آخر

أصغر حجما يصاحب القلادات البدوية الكبيرة يسمى بالجنجون. ويرتدي الأطفال حرزا يتميز بالبساطة الخالصة، له شريط من الجلد أو القماش.

والحرز الذي ندرسه في هذا الاستطلاع قوامه الفضة، رغم اشتمال بعض أنواعه على زخارف ذهبية تشبه أوراق الشجر وتشكل مجموعة من أنواع عديدة تزخر بها السلطنة.

ومع التشعب الهائل لأنواع الحرز، هناك محاولات لاستكشاف طرق تصنيفية يمكنها أن تجمع بين مجموعة بعينها، كأن توجد ثيمة زخرفية مشتركة أو موتيفة متكررة وتكتنف هذه المحاولات صعوبات جمة، حيث تندر المادة المرجعية لأنماط الحرز العماني، إلا أن جهدي الشخصي يقدم هنا بعض التصنيفات.

والحرز ، كما يفترض الاسم، يحتوي على آيات قرآنية كريمة، وبما أنه مغلق بشكل عام، فلن تجد طريقة تنبئك لدى شرائه عما إذا كانت داخله تلك الآيات القرآنية، أم لا. إذن غالبا ما يكون الحرز خاويا لدى فتحه، ولم تحتو الأحراز المغلقة التي فتحتها إلا على حواش قماشية أو خشبية، أو بضع قصاصات من ورق الصحف، أو ربما ـ كما حدث ذات مرة ـ ورقة الارشادات الطبية المأخوذة من إحدى زجاجات الدواء ، وهذا الحشو ـ في اعتقادي ـ إنما يوضع لحماية معدن الفضة الرقيق من التغضن.

وترتدى الفضة لذاتها، لأنها حسب المعتقد السائد، تحمي من عين الحاسد.

وقد صنعت الأحراز القديمة في السلطنة بشكل يدوي، وتوضح النماذج الممتازة منها مستويات رائعة من الحرفية والمهارة. ويميل التصميم العام لكل فئة الى التماثل، بغض النظر عن اختلاف صائغي الفضة لاختلاف مناطقهم.

وتأتي التباينات بين منطقة وأخرى غير واضحة إلا أن الأحراز التي يمكن الاعتداد بها ، وبتميزها وتفردها عن مثيلاتها ، هي تلك التي تعود بأصولها الى الشرقية وصلالة، في حين تشيع الأنماط الأخرى في معظم المناطق دونما تفرقة.

وفيما مضى كان الحصول على الفضة يتم بصهر ريالات ماريا تيريزا، وهي تلك القطع النقدية المتميزة بارتفاع جودة فضتها (٨٤ بالمئة من الفضة الخالصة، ويزن كل ريال ٢٨ جراما).

ولم يكتشف صائغو الفضة القيمة النادرة لتلك الحلي العمانية التقليدية العتيقة إلا حديثا، إذ أنهم كانوا قد دأبوا على اعادة تصنيعها بصهرها لصياغة حلي جديدة، مما جعل وجود النماذج القديمة جدا أمرا نادرا، في حين استخدمت العملات القديمة الصغيرة مرة أخرى، باضافتها الى القلائد التي يرتديها الأطفال.

ويمكن تقسيم الحرز الى قسمين ، يشتمل أولهما على السلاسل التي تشد قاعدته المسماة بيد فاطمة، والأجراس والمشدات. وقسم ثان من الأحراز يأتي بدون سلاسل، وإذ يميز هذا الفصل بين النمطين ، كما توضحه الصور، إلا أن ذلك لا يعد تصنيفا بحد ذاته، اذ أن قاعدة الحرز تشتمل على أكثر من ٢٠ أسلوبا مختلفا بشكل كلي.

وتتراوح السلاسل المستخدمة من مجرد رابطة بسيطة الى سلسلة أكثر زخرفة ذات صفوف ثلاثة، تلتحق بها مفردات غاية في التعقيد ترتبط بكل حرز.

ويكون الحبل المستخدم عادة من القطن، يغزل عند طرفيه، ويحاك خلال شرائط الفضة. ولتمكين الحبل أو الشريط أو السلسلة من أحكام الربط يوجد شريط أوسط أو انشوطتان جانبيتان، أو ـــ كما في حلي الشرقية ـــ صف من الانشوطات (العُقد)، يتم شدها على قمة الحرز. وتختلف أشكال الشرائط ويبدأ تنوعها من الاسطواني الى تلك المدببة ذات الرؤوس الحادة. وتضاف لها السدادات والأسنان والعظام ومخالب الحيوانات وقطع العاج أو الشرائط العاجية وحبات المرجان لضرورة طلسمية أو زخرفية.

الصورة (A1) توضح الأسلوب المستخدم في تزيين واجهة الحرز. حيث يتم ضغط المعدن للجانب بغرض تشكيل التصميم، الذي ينقش بدوره على الفضة

بطرقات من مدقة عل الواجهة. ويوجد نوعان من النقش : المسطح والمقوس. وتزين واجهة المسطح قطع الفضة، في حين يستخدم النوع الآخر في مقدمة الحرز مع تفاصيل لموتيفة يتم طرقها من الخلف لابرازها.

حول قاعدة الحرز وتعلق التعاويذ المدلاة ، وتمثل هذه القلائد أجراسا أو مثلثات صلدة ثم اجتزاؤها وربطها بالأنشوطة. أما في الأحراز الأحدث فيوجد نوعان أصبعيان ليد فاطمة، وهو تشكيل شائع لدى صناع الحلي العمانيين، أما التصميم المشترك في كل هذه الأحراز فهو الرقاقة الملفوفة كما في الصورة الموجودة بأول هذا الاستطلاع، والمستخدمة بالمثل في تزيين الخنجر العماني ، سواء بمنطقة ساحل الباطنة أو في مدينة نزوى.

وتستخدم فئة أخرى الطريقة ذاتها في صياغة الفضة، لكنها تجمع بين نموذج مركزي من المربعات مع حلية خارجية قوامها أوراق الشجر (صورة A3)، أما الجبهة العكسية فتشتمل أحيانا على حليات أكثر، يشيع فيها استخدام رسم الزهور.

التقويس المستخدم في فئة التصميم المجروف يهيىء تأثيرا جميلا للأحراز (صورة A4) ويكون شكل الجاروف هنا إما وسطيا مشكلا التصميم الرئيسي، أو أنه على الجانبين لقطعة زجاجية ترتدى لأغراض احترازية ، بلونها الأحمر.

وتبين الصورة (A5) نوعين من التصميم الخاص بالرقاقات الملفوفة حيث يستخدم هذا التصميم بوجه خاص في الخناجر والسيوف ذات الطراز الأقدم، ونادرا ما يستخدم في هذه الآونة.

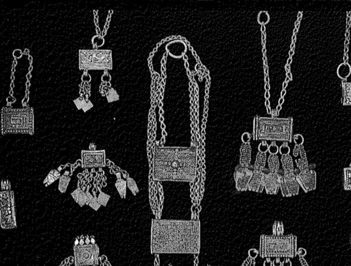
وهناك سبعة أحراز يربط فيما بينها نمط شائع في المهارة الحرفية ، مع تنويعات على التصميم ذاته ، كما في الصورة (A6) ونجد أن التصميمين الأيمن والأيسر العلويين من فئة أخرى، بينما نلاحظ وجود قلادة أطفال في أدنى الصورة ، ويميزها بشكل واضح استخدام قطع صغيرة من العملات العمانية والأجنبية ، التي تضؤل قيمتها، اضافة الى أن الخرزات بها مختلفة الأحجام والألوان.

ويصنع الحرز بمختلف الأحجام والأشكال. ففي

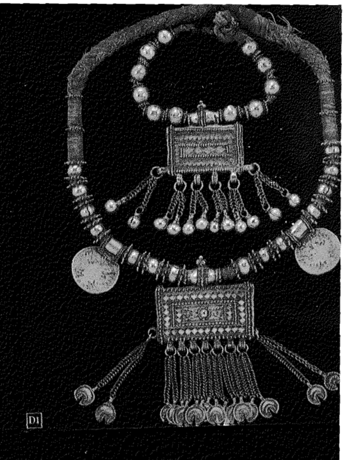
C1

A6

B1







الصورة (B1)نرى الحرز الأسطواني الشكل ، وهو الأقل شيوعا . وتتحلى هذه الأنوع من الحرز بتصميم ورقي ملفوف، وموتيفات هندسية أو تقويسات فضية بارزة تم دق نقشها من الخلف.

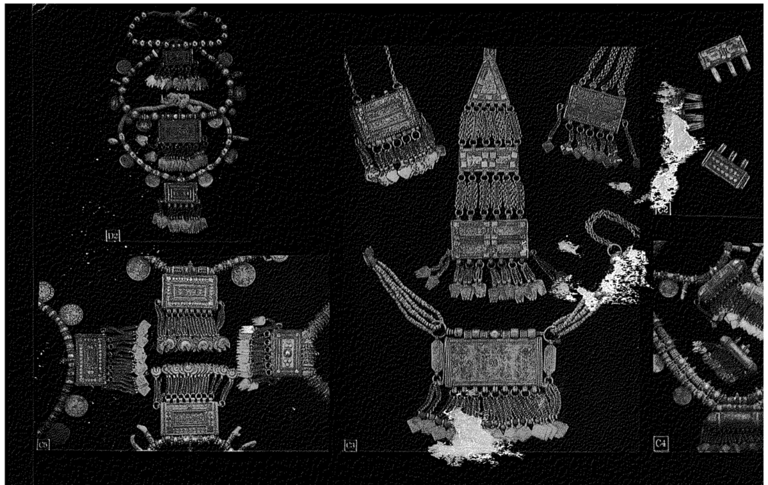
أما أصغر الأحراز حجما فيمكن أن يكون ضمن أي فئة، وفي الصورة (B2) نشاهد أساليب عديدة تستخدم طرائق مختلفة الحرفية. ومما لا شك فيه أن أصغر الأنواع سيرتديها الأطفال، وتصنع بأيسر الطرق حرفية وأسرعها انجازا وأرخصها قيمة.

وغالبا ما يكون للحرز خرزات مرجانية صغيرة ، أو مقلدة من الزجاج الملون، يتم شدها بين السلسلة المعقود بها يد فاطمة ، أو بين الخرزات فيما حول القلادة. وهذه الزخارف غالبا ما توجد في حرز الشرقية، ويشيع ارتداؤها هناك، أما المرجان ، فهو متنوع اللون بين الوردي الفاتح واللون الأحمر، ويعرف باسم جوهرة الحكمة. وتوضح الصورة (C1) ثلاث قلائد حنجون ترتديها النساء البدويات في الشرقية. ونشاهد أعلى الجانبين حرزين مستطيلين ، تم شدهما بحبل به خرزات أكبر حجما، أما الصورة (C2) فتوضح هذه الأحراز بالتفصيل.

وتصنع القطعة الوسطى للحنجون من مادة صمغية تشكل بعد تقسيتها وتزخرف لاحقا بأوراق ذهبية ، أما في الأنواع الأقل قيمة فتصنع تلك القطعة من النحاس الأصفر.

ونرى في الصورة (C3) تشكيلة من أوراق الذهب الموجودة على الحرز الفضي. وأدنى نفس الصورة حرز به رق عوضا عن السلسلة والرق عبارة عن قطعة فضية صغيرة تم ثنيها حول الخيط القطني. أما الأحراز الطويلة الثلاثة فقد أريد لها أن تكون مدليات جانبية ، رغم أن في نوعين منها نرى امكانية ازالة الجزء العلوي مما يجعل ارتداءها ممكنا كقلادة.

أما الحرز الذي يشبه السيجار ، وهو من نفس المنطقة، فقد تم تزيينه على نحو مماثل بأوراق ذهبية. ويمزج هذا الحرز بين رقائق ورقية مفردة أو مزدوجة ، أما العملات والمرجان فتستخدم لتعطي تأثيرا متميزا. ويصنع هذا النموذج بشكل خاص في سناو حاليا رغم أن جودة التصميمات لا ترقى الى ما وصلت إليه الأشكال القديمة من زينة.



في الصورة (C5) نرى بوضوح ثلاثة أمثلة يكون للجزء الأوسط فيها أوراق ذهبية، تحيطها مثلثات فضية وذهبية . وهذه القلائد الآتية من الشرقية يكون لها ريالات ماريا تيريزا أو أقراص ذات موتيفات هندسية أو مرجان مغلف بالفضة مشدود الى حبل بين الخرزات . والنوع الرابع هنا من فئة أخرى وتوضح الصورة (D3) نفس التصميم، وبها الخرزات والجزء الأوسط المشدود للحرز.

وتستخدم لتزيين الأحراز أنواع أخرى من الخرزات، ويتضح في الصورة (D1) نمط الحاجز المربع، ونمط آخر يكاد يكون كرويا . وهناك تصميم مشارك للحرز بشكل الماسة ، ولكن هناك مثلثا ، وربما كرة تتوسط بشكل بارز، هذا التصميم ، بديلا للورقة الذهبية، وهناك الأنماط المختلفة للمدليات المعلقة من قاعدة الحرز والأجراس والتصميمات المتعددة ليد فاطمة وتوضع أقراص من البلاستيك أو الكهرمان أحيانا على أي من جانبي الأنشوطة في وسط الحرز لحماية الفضة من البلى أو حفظ المشد من التلف.

أما الصورة (D2) فنشاهد بها العملات المختلفة والعديدة التي يمكن ارتداؤها مع الخرزات ، وتشد كل هذه الأحراز بحبل ، ولها نفس الطرز من يد فاطمة وخرزات وموتيفة دائرية تحيط بالمركز البارز للفضة ، الذي قد ينقسم الى ثلاثة أجزاء. وتتراوح هذه العملات من الروبية الهندية الى الشلنات الشرق افريقية الى ريالات ماريا تيريزا أو العملات السعودية! وقد وجدت قلادة بها عملتان اسبانيتان ، وأخرى بها عملات من فارس يعود عمرها لمئات السنين.

الحرز الأكثر إيلاما عند ارتدائه هو الحرز ذو الخرزات المدببة في الصورة (D3) ، وهي عبارة عن خرزات حادة قد تكون شديدة الايلام عندما تضغط بشدة على بشرة الجسد. الجزء الأوسط هنا أكثر زينة من الأنواع الأخرى ذات الطرز المحاطة بالمثلثات.

في الصورة (D4) نرى تشكيلة من الخيوط المزدوجة والخرزات، ونرى نموذج الحرز المفرد المركزي، الذي يملأ فضاءه المفرغ ست دوائر . وتتضح ثلاثة أنماط مختلفة لتصميم الأنشوطة (العقدة) العليا، وللأحراز





من هذه التصميمات نفس أنواع الرقائق.

أما الجزء الأوسط المفرغ للتصميم الموضح في الصورة (D5) فيعتقد أنه تنويع لتصميم الشرقية الموضح في الصورة (C5) ، وإن كان خاليا من الرقاقة الذهبية الوسطى، ويكاد الحرزان العلويان في الصورة يتطابقان في الاسلوب ، بينما الحرز الموجود في المنتصف يشتمل على رقاقات ذهبية ماسية التصميم، في حين نرى حرزين أصغر حجما ، بدون تصميم على الاطلاق ، تم ربطهما الى السلسلة الأنشوطة الموجودة في أعلى وأدنى الحرز. أما الحرز الأدنى فيبين لنا مجموعة من المرجان والعملات وكان هذا الحرز يرتدى في الشرقية.

أما الصورة (D6) فتبين حرزا ذا أسلوب مميز وفريد الى درجة مذهلة ، يشبه الى حد كبير الحرز اليمني ، لكن الاختلاف الرئيسي هنا هو أن القاعدة بها طلقة فضية بطولها، ويشكل التصميم الأوسط إما كرة بارزة ذات دوائر على أحد الجانبين، أو شكلا ماسيا.

وهناك ٣ أحراز أصغر حجما بكثير ، ربما نصف حجم الحرز الآخر المربوط على قلادة الخيط، ويمكن اعتبار ريالات ماريا تيريزا دليلا قياسيا للحجم عند المقارنة.

ورغم افتقاد الحرز الفضي لمكانته كأبرز عناصر الحلي في السنوات الأخيرة ، مفسحا المجال للقلائد والأحراز الذهبية ذات التصميمات الدخيلة ،إلا أنه من المؤمل أن تستخدم التصميمات التقليدية العمانية مرة أخرى في تلك الحلي الفضية.

الطلاسم السحرية

قد يسميها البعض خرافة ، أو يدعوها آخرون عدم مخاطرة، إنما في الحالتين على اختلافهما ، يمثل ارتداء الطلسم إبعادا للشر واحضارا للخير ودعوة للفأل الطيب ليشمل من يرتديه.

سنرى الطلسم العماني في فئات عدة، غير أن أكبر أنماطه تعقيدا هي تلك القلائد قرصية الشكل، وهي من الفضة ، وتشتمل على أرقام وحروف ورموز حفرت جميعها على الواجهة ، تبدو معانيها مغلقة لا يفك شفراتها إلا هؤلاء الناصحون بارتدائها وقد حصلت منذ سنوات معدودة على مجموعة من



الكتابات الخطية، ضمن رزمة ورقية صفحاتها سائبة عتيقة ، تم تغليفها بالجلد (S) ، ومعها كانت هناك نسخة مخطوطة من القرآن الكريم، نصحوني أن أضعها دوما أعلى الطلسم لحماية من في البيت ، وكف الأذى عني.

في هذا الكتاب المشار إليه طلاسم لكل المناسبات ، تشفى العليل وتحجب المرض . وفي الصورة ذاتها سنرى نموذجين من هذه الطلاسم بجوار صفحات الكتاب.

الصورة (٧) توضح أحد الطلاسم المركبة، التي تضم بدورها تسعة مربعات طلسمية، تحتوي أربعة منها على نقوش في حين (نقرأ) في الخمسة الأخرى رموزا عددية وأبجدية وتشتمل الجهة الأخرى من الطلسم على ٧ رموز إضافية.

ويعد النموذج ذو الستة عشر مربعا أكثر أنواع الطلاسم المستخدمة شيوعا، بينما نجد تنويعات على نموذج المربعات التسعة أما أبسط الطلاسم فلا يعدو كونه بضعة أسطر من الأرقام والحروف المطبوعة على شريطه.

آيات قرآنية

في أنواع أخرى من الحلي الفضية سنرى نقوشا لآيات من القرآن الكريم، ويسود اعتقاد شائع بأن لتلك النقوش وظائف طلسمية، ونجد أن آية الكرسي (سورة البقرة) هي الأكثر شيوعا في تلك النقوش ، ونرى هذه الآية الكريمة في نوعين من قلائد النساء الفضية، كما أنها توجد على الشرائط الصغيرة التي يرتديها الأطفال، بل وسنشاهدها محفورة على أغراض الرجال المصنوعة من الفضة.

أول أنواع تلك القلائد ، وأكثرها انتشارا ، ستجمع ما بين قرص فضي كبير وأنشوطة فضية أكبر يعلوها سمط برموز محفورة وتمثل قطعة بسيطة الى حد كبير من الحلي ، لا تحتوي أية رقائق فضية أو ريالات ماريا تيريزا، بل يعلق بدلا منها سلسلة فضية، ولها خرزتان باللون الأحمر، مختوم جانبها بالفضة. وتوضح الرقائق الجانبية للأنشوطة أعلاها.

ويتخلل الأنشوطة والرقائق سلك فضي سميك، حتى نهايتي الأنشوطتين الأصغر، حيث تربط

S

السلسلة . ويمكن أن تكون الخرزات الحمراء من الزجاج أو السيراميك أو البلاستيك ، وفي أندرها تستبدل الحبات الحمراء بكرات فضية. ويعتقد أن الخرزات الحمراء أصلها المرجان ، إلا أنني لم أجد نموذجا يثبت هذا الأمر.

أما السمط الذي يأتي مع الخرزات فيرتدي مع السلسلة المفردة أو المزدوجة أو الثلاثية المصنوعة يدويا من عقد أصغر . وفي ظهر السمط يوجد رمز مثلث ومزدوج (أم الصبيان، صورة W)، ويقال إنه يمثل روحا شريرة تم أسرها وسلسلتها كي تجنب الأذى من يرتديها . ويعد ذلك مثالا شاذا لنوعين من الطلاسم يجمع بين الرموز السحرية والآيات القرآنية.

ثاني أنواع القلائد هو قرش مكنة (ترجمة حرفية لقلادة الريال المصنوعة بالآلة)، وفيه تحفر النقوش على الجهة العكسية للسمط، كما القرص الفضي الكبير (صورة V)، وفي الواجهة تصميم هندسي يجمع بين ٦ بتلات زهرية ووسط بارز. ويشتمل أبرز النماذج على تصميم أوسط به موتيفة تزيينية تتعامد مع النسيج المحيط بها. وهو نوع أقل شيوعا، ومن المعتاد الاكتفاء بالمثلث الصغير المزدوج المحفور على ظهره.

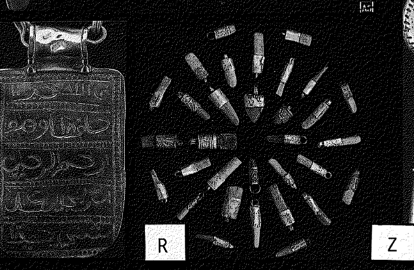
العرش

يأتي نقش آية الكرسي (العرش) هي رقم ٢٥٥ من سورة البقرة، ثانية سور القرآن الكريم، والتي اشتق اسمها من قوله تعالى (وسع كرسيه السماوات والأرض)، أما الآية كاملة فيقول سبحانه وتعالى :

«الله لا إله إلا هو الحي القيوم ، لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض ولا







Z



يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم».

وقد اختير نقش هذه الآية من سورة البقرة في بلدان اسلامية عديدة، حيث يتم حفرها على حلي النساء، ورغم عدم التصريح في القرآن الكريمْ فإن هناك من يعتقد بما في هذه الآية من ميزات سحرية خاصة، بشكل يبرر ارتداء النساء والأطفال لها حماية لهم من الأذى.

وغالبا ما يتم حفر الآية القرآنية لتمثل مركزا للزهور المؤطرة بنقوش زخرفية. وعادة ما تكون مستطيلة الشكل مستديرة القاعدة. ولا يوجد بها خرزات أو عقد أو حليات أخرى، ويتم تعليقها بسلسلة بسيطة مؤمنة بربطتين علويتين أما الجهة العكسية من المشد فهي خالية من النقوش.

ومن الشائع جدا وجود أكثر من آية كريمة على الطلسم تختتم بآية الكرسي. وتنقش آيتان على واجهة هذا الطلسم (صورة X) الأولى في ٣ أسطر (الله خير حافظا وهو أرحم الراحمين) بينما في السطرين الأخيرين «إن ربي لكل شيء حفيظ».

ويمكننا أن نرى فئة أخرى لنقوش تصاميم ليست دائرية أو مستطيلة في الصورة (T) نرى بوضوح أقفالا ذهبية صغيرة تتأرجح بحرية بعد ربطها الى أعلى بشريط. ويقول النقش (يا حافظ يا حفيظ : شعبان ١٣٧٧هـ) وتختلف صعوبة قراءة النقوش القرآنية الكريمة على الطلاسم الفضية مع اختلاف مستويات خطاطيها. سنرى في بعض الطلاسم التي لم يكن صانعها قادرا على تدوين الكلمات بالشكل الصواب، لتظهر الكلمات بصورة عشوائية عند حفره لها، كما لو كانت مجرد علامات، في حين يتمكن آخرون من ابراز جمال اللغة العربية وتنفيذ حروفها بشكل ممتاز.

V

يد فاطمة

نرى الحجر الأحمر المنقوش،

والمثبت بالفضة (صورة Y) ، مع عقده الخمس بالقاعدة المشدود إليها يد فاطمة والأجراس. ويطلق اسم فاطمة على تلك العلامة نسبْة الى فاطمة الزهراء ابنة النبي محمد ﷺ، كما اتخذت تلك اليد تعويذة منذ دهر طويل. وقد صممت بعض تلك العلامات / الأيدي بطريقة فنية راقية، كما يعد الرقم ٥ معادلا رياضيا لتلك العلامة وهو يمثل في الوقت ذاته أركان الاسلام الخمسة.

كما يشيع ارتداء أسنان الحيوان أو مخلبه من قبل الأطفال ، حيث يعتقد أن تلك التمائم تحمي هؤلاء الصغار من أذى الحيوان وهجمته (صور R) . وفي حين تمثل أغلبية زجاجات العطر نموذجا مثاليا للزينة الخالصة ، فإن ألوان هذه القطع الزجاجية مجرد رمز . ويكثر ارتداء المرجان في القلائد للاعتقاد بخواصه الطلسمية المرتبطة بلونه. وتتكرر الفروع الدقيقة للمرجان الأحمر بالقلائد الحرزية، أما الخرزات المرجانية فتستخدم مع ما يرتدى من حلي فضية وذهبية من منطقة الشرقية.

المفاتيح

ترتدي المفاتيح (كما نراها في صورة Z) بشكل عام من قبْل الرجال، وتعلق في غطاء الرأس. وبما أنها لا تفتح أية أقفال فإن وظيفتها العملية منعدمة ، وهي لذلك كقطع الزينة ذات النموذج غير الاعتيادي الذي يعتقد بأن له قوى طلسمية في طبيعته.

ويقال إن طلاسم الرجال الصغار

(صورة M) تشجع الخصوبة وتأتي بصورة الأقزام ، بل وقد يصبح شكلها تجريديا حتى نكاد لا نتعرف عليها إلا من خلال شكل القدمين، ويمكن في نماذج أخرى التعرف على الأكف أيضا.

نماذج التعاويذ والتمائم الطلسمية التي سجلتها في هذا الاستطلاع لا يمكن أن تعد نهائية، ويطيب لي أن أثني على من يوفر لي أنواعا أخرى منها، لأصورها وأعيد تصنيفها حين أكتب مستقبلا في ذات الموضوع.

---

* الشرقية، ساحل الباطنة، سناو، نزوى وصلالة: معالم مكانية بسلطنة عمان.

** تعود أقدم الموجودات الفضية الى الألف الرابعة قبل الميلاد، آنذاك ، كان لخصائص الفضة من سلاسة التشكيل وبياض اللون ومقاومتها للأكسدة دور في أن تصبح عنصرا أساسيا للزينة ومقوما رئيسيا للنظام النقدي في معظم الثقافات فيما بعد، وحتى الآن.

وقد استخدمت في تصنيع الفضة على مر العصور كل تقنيات صياغة المعادن مثل السبك، والطرق والطلاء والحفر والصهر وغيرها.

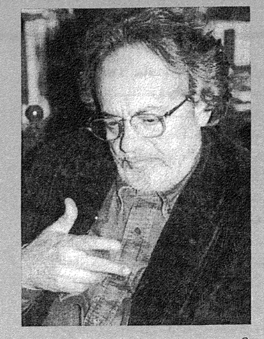
وتجدر الاشارة الى علو شأن الفضة خلال العصور القديمة ، وخاصة في روما ، حيث استخدمت في صناعة الصحاف وأدوات المائدة وحلي الزينة وغيرها، وبعد أن فقدت مكانتها مقابل الذهب عادت مرة أخرى خلال العصور الوسطى لتؤكد علْى منزلتها بفضل كلفتها الأقل، وازدهر فن صياغتها خلال عصر النهضة ، ليجد ذلك المعدن نفسه في كل ما هو قابل للتشكيل. وبفضل تقنية طلاء الأغراض النحاسية بها أصبحت الفضة في متناول الناس (المترجم).



Y

- Robert Richmond : Magical Designs. A Tribute to Oman, Apex Publishing, 1993, pp. 40 - 58
- Robert Richmond : (I bid). pp/ 192 - 198.





«قتلى أنقاض حروب
ما أكثر ما يأخذني اليأس ولكن
حين أوجه وجهي
شطر الشعر ، وأنظر ،
أشفى - لا ألمح في
ظلمة يأس إلا نورا»
أدونيس

أدونيس : الكلمة في تاريخنا العربي جرح

في كل ما قدم الشاعر العربي الكبير أدونيس للثقافة العربية سواء في شعره وبحوثه ومؤلفاته الأخرى «ظلت الديناميكية حية بين الماضي (التراث) والحاضر.

ولكنه حينما يؤكد من خلال رؤيته على تجاوز ذلك (القديم)... وهدمه وامحائه فلأنه يريد تأكيده لاستعادته، لا استرداد ذلك الماضي بتحريره من ذاته التي دجنها الحاضر. وحولها الى قيم كسيحة في قطيع.

لهذا السبب فإن القاريء البسيط قد لا يستوعب وصف أدونيس للتراث / بالكلمة الرجيمة/ في هذا الحوار مثلما فعل بعض النقاد وكذلك المندسون في حياة الثقافة العربية على تصوير الشاعر - جاحدا ، ناكرا إرثه قافزا عليه باسم مشروع الحداثة الذي يضع الشاعر كأحد أبرز رموزه في الشعر العربي الحديث.

لأن قاريء أدونيس لابد الا أن يكون قارئا ذكيا والا وقع في فخ المعنى..

إن الشعر يفضح ما لا يقوله التاريخ أو الذي يتكتم عليه، من هنا جاءت ملحمته الشعرية الأخيرة كتاب «الكتاب» لتؤكد هذه الحقيقة فيكون الشاعر شاهدا على عصر تنازعته أطراف ومتناقضات عدة.

وحين أقدم الشاعر على هذا المشروع فلأنه أحس بالهلع من الشيخوخة التي بدت تدب في ذاكرة المجتمع العربي كذلك الاحباط.

إن الحوار الداخلي كان جوهر القصيدة التي تشي بالحكاية ، أما وحدة النص فقد تشكلت على مدى مئات الصفحات في مقاطع تبدو مستقلة لكنها متصلة بالقناع الذي تشكل في شخص أدونيس - المتنبي ، وفي صوت الحاكم والمحكوم الطاغية والضحية، القاتل والقتيل.

هذا على صعيد المعنى..

أما على صعيد الشكل، فقد لمس الشاعر حاجة القاريء للصحو من ركام النصوص في ساحة الشعر الى نص حاد يوازي حدة ذلك التاريخ الذي حمل من التعقيد ما شابه الدموية التي ارتكبت بعد ذلك باسم «قدسيته - الماضوية».

كل هذا أحدث قطيعة مخيفة بين الانسان العربي وتراثه.. جفوة وشفقة.

الا أن ما أراده أدونيس في «الكتاب» هو كشف الغطاء والحجاب كما يقول هو .. مانحا مومياوات الماضي روح الحاضر مسائلا .. معاتبا ... رافعا ما ذبل عن وجه التاريخ للارتقاء به الى معمار جديد - الى وعي الضد - الوعي الذي يلعن الظلمة لأنه يريد الخروج والى الأبد من هذا الظلام..

وحين يأتي القاريء الى مجمل نتاج أدونيس يلمس عصب الذاتية الذي يعتبره الاساس الراسخ للأدب العظيم، لقد أوجد تلك الوشائج اللغوية التي ابتعدت ولم تبتعد عن شخصه ومشاعره على نحو مبتكر جعله ينجح في خلق ذائقة شعرية خاصة أخرى للشعر اختلفت عن الذين سبقوه وعن مجايليه ومن خرج من عباءته.

أي بمعنى أنه خلق للشعر ذاكرته الثقافية ومنح للكلمات هويتها - نعني - حريتها .

وفي هذا الحوار العميق - الهاديء - والجريء نصل الى حقائق أخرى تضاف الى ما ذكرناه سابقا.

وهي أنه ما من شاعر قدم التراث العربي الشعري الى القاريء مثلما فعل هو، سواء من خلال مختاراته التي قدم بها شعراء الكلاسيكية العرب، أو من خلال اعادته اكتشاف النصوص القديمة وابداع الأولين عبر الغور في النص الحديث والاشتغال عليه بادوات وطرائق غريبة عن جسد القصيدة الكلاسيكية - بعيدة عن قصيدة الرواد.

إنها قصيدة الانسان المفتوحة على أفقها الكوني وهو بذلك يطلق صهيل الذاكرة وكأنها كانت من قبل خيولا مكممة تحاول الهرب من سوط التاريخ.. لكنها استعادت عنانها - بهاءها - من خلال عودتها الى الحاضر.. وهذا مجد اللغة حينما تستعيد علاقتها بأرضها البكر - لتشرع بعد ذلك بالتجاوز والتجاوب والتحليق في حقول جديدة حيث قدر الشاعر الذي أراد للانسان أن يغير ما في نفسه بقوت القلوب .. بالشعر (بالكلمة).

أجرى الحوار : **أمل جبوري * وستيفان فايدنر***

بين الكتاب والشعراء العرب. طغاة لا يقلون عنفا عن طغاة السياسة

● لنبدأ هذه الرحلة عائدين بك الى مرافئ طفولتك، ماذا علمتك الطبيعة في تلك المرحلة، وهل كان لها دور متأصل في مجمل حياتك؟

○ لم أع في طفولتي كيف أتعلم من الطبيعة، أو ماذا آخذ منها، وإذا شئتما الآن تحديد ما أخذته منها فلعلي أن أتحول الى باحث يتذكر، ويتساءل ويحلل لكن هناك في أعماقي، في جسدي، في مسلكي وفي تفكيري أشياء متأصلة كأنها طبيعة - فكرية ، تجعلني أشعر أنها مستفادة (مأخوذة) من الطبيعة التي كانت في هذا كله معلمتي الأولى.

من هذه الأشياء .. بساطة العيش على مستوى الحياة اليومية ومنها العيش بحرية خارج القيود أيا كانت، والتفكير والتعبير بحرية.

كما لو أن الانسان اسم آخر للوردة، للهواء والنهر أو للبحر ومنها حس الائتلاف مع الآخر مهما كان الاختلاف معه ، كمثل ما تآلفت نباتات الحقل الواحد على الرغم من تنوعها وتباينها ومنها على الأخص: التجدد المستمر في صوره وأشكاله المتنوعة ، ندرك من هذا التجدد أن الموت ليس إلا اسما آخر للحياة فلكي تولد «البذرة» لابد من أن «تقبر» : فنحن لا نحيا الا حينما نعيش موتنا ولا نموت إلا لأننا نحيا.

● لقد سحبت سفينة الحوار الى وجه الحياة الآخر- الموت ، هذه الوشيجة بين الاثنين والتي عبر عنها الامام علي كرم الله وجهه حينما قال «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» كذلك بروتون «لن تكون فزاعة الموت الا مجازا» فمن خلال البعدين الصوفي والسوريالي ، ألم يخفك هذا «المجاز» .. فتؤثر النوم على هذه اليقظة الموجعة؟

○ أحب أن أظل دائما يقظا وفي يقظة وأنا مع ذلك لا أخاف من الموت، ذلك أنني أحب الحياة.

لقد أعطيت الحياة مرة واحدة والى الأبد ولذلك يجب أن نحتضنها وان نحبها حتى الهيام كما نحب المرأة لا في أعضائها واحدا واحدا ، فحسب - بل كذلك في جسدها - خلية خلية.

● ما دمنا وصلنا الى المرأة ، فتاريخ الكتابة في العالم أجمع وفي الوطن العربي على وجه التحديد هو «تاريخ ذكوري» .. أين هي المرأة الكاتبة ضمن هذا الطرح؟

○ كل شيء في العالم العربي «ذكوري» ومعنى ذلك أن كل شيء في العالم فاسد وسيظل فاسدا ما لم تتغير هذه «الذكورية» لا على المستوى النظري وحده، وانما كذلك على مستوى التكون - والبنى - عقليا واجتماعيا.

ولا يمكن أن يتم هذا الا بتغيير النظرة الدينية السائدة والنظرة السائدة الى الدين في آن.

أما كيف يتم هذا ؟ فإن لذلك حديثا آخر.

دون ذلك ستظل المرأة العربية مجرد زخرف وزينة ومتعة ، أي مجرد اسم ، مجرد رقم ، ولن تصبح أبدا كيانا حرا، لها هويتها واستقلالها، وحقها الكامل في أن يكون جسدها ملكها الخاص تتصرف به بحرية كاملة ، كما تتصرف عقليا.

والسؤال هو : ما يكون الرجل في مجتمع لاوجود للمرأة فيه، الا بوصفها اسما ورقما؟ أو بوصفها زخرفا ومتعة وبطنا «منتجا»؟

● مادمنا نتحدث ونحن في حقل المرأة المملوء بالحياة والموت ، لنأتي الى حقل الكتابة التي قد تكون لغما موقوتا أو قد لا تكون كذلك، فمن هو الذي يدير هذا اللغم في العالم العربي .. الكاتب أم السلطة؟

○ قد تكون الكتابة الشعرية لغما أو لا تكون. لغما بمعنى أنها زلزلة لكل مستقر، وخلق لامكانات جديدة في رؤية الأشياء وفي اقامة علاقات مختلفة بينها وبين الكلمات، وفي فهم العالم والانسان.

من هنا أرى أن ثمة خطرا حقيقيا وقاتلا يواجه الكتابة الشعرية اليوم، يتمثل في تحولها من كونها «خلقا» الى صيرورتها «نتاجا» ، ومن كونها «تقنية» و«فنا» الى صيرورتها «نشاطا» و «عملا» وفي هذا ما يؤدي الى تسوية الشعر بغيره من أنواع الكتابة وبخاصة السردية، وهي تسوية تؤدي بدورها الى انقراض الشعر، لانعدام«تميزه» عن غيره ، ولانعدام معايير هذا التميز.ولئن كان هناك خطر على الشعر فهو كامن كما يبدو لي في هذه الأسباب «الداخلية ولا يجيء من «التقنية»

كما يزعم بعضهم .

فالشعر اليوم يكاد أن يصبح «رسالة» مسرودة دون «فن».

لقد مثل الشعر في تأريخه كله مشكلا (الشكل ـ السر ـ الخفاء ـ المجهول ـ المتخيل..) واليوم يكاد يزول هذا كله.

لا تكاد الكتابة الشعرية اليوم تطرح على نفسها أية مشكلة، ولهذا لاتكاد تطرح على العالم وعلى الانسان أية مشكلة.

أحيانا أتساءل بحزن هل تنتحر اللغة الشعرية؟

هي كذلك؟ خصوصا ان الكتابة الشعرية اليوم تصبح شيئا فشيئا قتلا أو «فكا» للسحر، بدلا من أن تكون وان تبقى بشكل أو آخر «عقدا» للسحر.

● **كما تعرف أن اللغم لا يستشير ضحاياه، فمن هم ضحايا الكتابة؟**

○ لا ضحايا للكتابة الشعرية . فهذه دائما شكل من أشكال «الانقاذ»، دون أن تدري ودون أن تقصد ولا أدرج في عداد «الضحايا» ما تزلزله الكتابة الشعرية ذلك انها لا تزلزل الا الموت. الشعر حياة ثانية لا تستحق الحياة الأولى ان تعاش الا في ضوئه ـ أعني ضوء الحب والصداقة والحرية.

● **اذا كان الشعر هو ضوء الحب، هل تعتقد أن الشاعرية هي الأخرى «شهوة»، يصعب اعادة انتاجها في شروط توتر محسوب؟**

فليس من الصواب ان ندخر الشعر الى أن تأتي قصيدته التي قد لا تأتي..

○ «الشاعرية شهوة»، أميل الى القول أن الشاعرية هي أم الشهوات، وليست الشهوات لكي «تدخر» بل لكي تعاش.. لكن أهو سهل، سواء مع الشعر أو في الحياة أن يعيش الانسان شهواته؟

أسأل لكي أشير الى أن الحياة كمثل الشعر، ابتكار دائم، والى أن جمال الحياة والشعر هو في قدرة كل منهما على ابتكار الآخر.

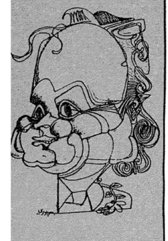
● **قد يكون العشق فضيحة العاشق إذا ما ولد الحب في حقل موبوء بالقيم البالية، فمن المنظور ذاته نسمع الدعوات المكرورة نفسها التي تروج الى اقصاء قصيدة النثر من مسرح الشعر بوصفها كائنا هجينا وكأن النثر هنا فضيحة الشاعر في حين قد تتحقق الشاعرية في النثر أكثر من تحققها في القصيدة ذاتها.**

○ قد تظل هذه الدعوات قائمة الى حد يطول قليلا أو كثيرا لكن ستظل باطلة ودون تأثير.

فما اصطلح على تسميته بـ«قصيدة النثر» صار واقعا راسخا، سواء رفض أو شكك فيه، بشكل أو آخر.

لذلك لم يعد جائزا للشعراء الاهتمام بتلك الدعوات

الاهتمام الآن يجب أن يتركز على كتابة هذه القصيدة : ماذا انجزت هذه الكتابة شعريا، وما مشكلاتها الفنية الداخلية، وما قدراتها على اعادة النظر في ذاتها وفي مسيرتها، وفي «لغاتها» و«بناها» وفي «جمالياتها» على الأخص. فمسألة «قصيدة النثر» أصبحت الآن كمسألة قصيدة الوزن: داخلية، فنية، وليست «خارجية» ـ قبولا أو رفضا، بوصفها نوعا معينا من الكتابة الشعرية.



أقول ذلك لأنه لا يجوز الاستمرار في كتابتها بوصفها «مضادة» لقصيدة الوزن، فذلك يكشف عن «طفولة» لا تليق بالشعر لا في وعيه ولا في لاوعيه على السواء، يجب أن تكتب هذه القصيدة نصا آخر في شجرة الشعر. أختا ورفيقة لقصيدة الوزن وأقول ذلك لأن مجرد الكتابة بقصيدة النثر لا يقدم بالضرورة شعرا: فالمهم هو ماذا تقول هذه الكتابة وكيف تقوله؟

أقول ذلك ـ خوفا على هذه القصيدة ذاتها من أن تسقط في السبات ذاته التي عرفته قصيدة الوزن في مراحل عديدة من تأريخها.

ذلك أنني ألاحظ نوعا من الاطمئنان الى الكتابة الشعرية. بقصيدة النثر، يكاد يصبح بليدا.

وجدير بهذه الكتابة أن تفترض على العكس، القلق، التساؤل واعادة النظر ـ لا فيما تقوله وحده، بل في طرق تعبيرها كذلك في المقام الأول، خصوصا أن هوية الشاعر الكتابية تقوم هي كذلك على طرح الأسئلة عليها واعادة النظر فيها وليست

ان الاعتراض على كشف العنف في تاريخنا العربي هو اخفاء الرغبة العميقة في إشاعته وترسيخه.

قائمة في الثبوت.

القصيدة وزنا أو نثرا ، تمثل شقا في جدار العالم، نرى عبره ما لا يرى عادة وما أخشاه نتيجة لما تقدم وفي سياقه هذا ما أقوله الآن: هو أن تتحول الكتابة الشعرية العربية، وزنا ونثرا، الى لوحة كلامية، تروي الأشياء فيما هي تلتصق على هذه الأشياء ، عاكسة إياها، كما هي، بحيث تصبح القصيدة غطاء لا كشفا.

وهكذا بدلا من أن يتحول القارىء (قارىء الشعر) الى أفق من البروق والتوهجات ، والتصورات والحدوس والاشراقات ، يتحول على العكس الى نفق يمتلىء بـ «العسل» و«اللبن» و«الخبز» والموعد القريب العاجل.. الخ وأحب أن أضيف لمزيد من التوكيد، أن الخروج على شيء يفترض أن يحل محله شيء آخر أكثر غنى وجمالا.

وما سمي بـ«قصيدة النثر» ليس الا مجرد امكانية لتعبير شعري آخر. وتبدو الآن عبر «ركام» الكتابات كما عبرتما في كلامكما ، انها مجرد «مادة» لا «فن» فيها والكتابة بها حتى الآن تعطي غالبا انطباعا بأننا أمام «بحر» أو «وزن» يتكرر بلا نهاية — دون «تقنية بارعة» ، أو جديدة تحل محل التقنيات الوزنية التي خرج عليها ، فلم يخلق الانتقال من قصيدة «الوزن» الى «قصيدة النثر» طرقا واشكالا تعبيرية وتقنيات في مستوى هذا الانتقال الذي يمكن وصفه بأنه جذري ، لكيلا أستخدم لفظة ثوري التي فقدت معناها.

● **ماذا تعني هنا بكلمة «فن» ؟**

○ أعني الجانب الصيغي — الحرفي - التشكيلي... الجانب الذي كان يطلقون عليه اسم «الصناعة» وهو الاسم نفسه الذي كان اليونان يشيرون به الى كتابة الشعر.

الشعر لا يكون «وحيا» على افتراض أنه يكون الا بقدر ما يكون صناعة.

● **هل يمكن أن تفصل وتعطينا أمثلة؟**

○ أحب قبل الاجابة أن أؤكد على أن في الكتابة الشعرية العربية اليوم - في مختلف أشكالها الوزنية والنثرية وفي مختلف «أجيالها» ولا أحب مصطلح «جيل» - أصواتا شعرية بالغة الأهمية ومبدعة والملاحظات التي سأبديها اذن لا تنطبق على هذه الأصوات ، وانما في الشائع العام السائد.

تعرفان ان المقول في الشعر لا يأخذ شعريته الا من طريقة القول وتكون طريقة القول شعرية بقدر ما يكون صاحبها الى جانب موهبته الشعرية، مسيطرا على أدواته - اللغوية والتصويرية ، والتركيبية والايقاعية، فالعمل الشعري في آن وفي وحدة لا تنفصل موهبة (أي طبيعية) وفن (أي صناعة).

وهو إذن لا يعيد صورة العالم أو الأشياء ، وإنما على العكس يعيد خلقها أي يقدم عنها صورة أخرى غير صورتها المستقرة.

● **إذا صح ذلك ونظرنا في ضوئه الى الكتابة الشائعة السائدة فماذا ترى؟**

○ ١ - نرى ان ما نقرؤه هو اجمالا تكرار أو اعادة انتاج لصور الأشياء المستمرة ، سواء كانت هذه الأشياء «مادية» أو «نفسية روحية».

٢ - ونرى أن الأدوات واهنة تكاد ألا تبين - نرى أن الأهم فيها وأعني الكلمات ، تلقى على الورق جزافا واعتباطا، لذلك تجيء العلاقات التي مع الأشياء اعتباطية وجزافية هي كذلك.

٣ - نرى أن ما «يتشكل» بهذه الأدوات الواهنة ليس أكثر من طبقة قشرية مفككة وليس لها «منطق» داخلي، تقرآن الجملة الشعرية ومن ثم العمل الشعري ، فتشعران انه يتفتت كالرمل ولذلك لا تشعران بأية حاجة لكي تعيدا قراءته . على العكس ، نشعر اننا في حاجة الى قراءة متكررة لكل عمل شعري حقيقي هو الذي يتكون من عدة طبقات ، وهو ما يمكن أن نسميه بالنص الذي لا يستنفد هذه اللااستنفادية هي نفسها التي تسمح لنا الآن بقراءة بعض النصوص القديمة العظيمة بوصفها «حديثة» أي بوصفها لا تزال قادرة على الحوار معنا وعلى طرح أسئلتها الخاصة علينا.

٤ - ونرى ان ما نقرؤه يمكن تلخيصه بنثر عادي دون

الجمهور عدو الشعر!

أن يخسر شيئا من «معناه» أو من «شكله» والنص الذي يسمح بمثل هذا التلخيص هو حتما، نص غير شعري.
٥ - كذلك ان ما نقرؤه خال تماما من أية استراتيجية لأي من أنواع التحول الجمالي والفكري.
٦ - نرى أن ما نقرؤه لابنية له. كأنه مجموعة من الأسطر ـ الخيوط تتعاقب وتتوالى واحدها وراء الآخر، دون رابط بؤري، بحيث يمكن أن نحذف أو نضيف أو نغير تتابع الأسطر دون أن نشعر بأي خلل داخلي، أو بنيوي.

● **مادمنا دخلنا في صلب اشكالية القصيدة العربية الحديثة.. لتحدثنا عن مشروع كتاب «الكتاب» الذي قوبل بنقد صارم من بعض قرائه وبينهم شعراء.. ولكنه قوبل بإعجاب كبير من الكثرة... حيث إن «الكتاب» طرح على مستوى القراءة مشكلا معقدا.**

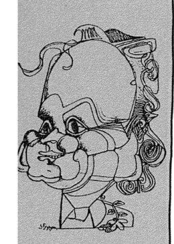
○ يجب أن نلاحظ أن «الكتاب» بجزءيه حتى الآن (وسيصدر الجزء الثالث والأخير في أواخر هذه السنة) لم ينتشر إلا في وسط محدود وذلك لسببين، الأول: سوء التوزيع أو انعدامه في البلدان العربية من جهة والثاني: ارتفاع ثمنه الكبير، قياسا الى أثمان الكتب الشعرية. فثمن الجزء الواحد منه يعادل تقريبا ربع الدخل الشهري لمعلم مدرسة أو موظف في سوريا، على سبيل المثال مما لا يتيح شراءه لكثير من القراء الذين يحبون أن يقرأوه. وهذا يؤسفني كثيرا لأنه يحول دون أن يأخذ هذا الكتاب مداه القرائي غير أني لاأستطيع أن أفعل شيئا في هذا المجال. أما على صعيد القراءة... فالذي قلتماه صحيح، حيث إن قارىء الشعر عندنا، معتاد على قراءة الشعر بوصفه مقطوعات لكل منها استقلالها الخاص وموضوعها «الخاص»وليس معتادا على قراءة نص مركب، متعدد الأشكال وكل شكل مستقل، غير أنه في الوقت نفسه متداخل أو متواشج مع الأشكال الأخرى - في قصيدة واحدة، على مدى «الكتاب» تبدو في الوقت نفسه لعين القارىء ظاهريا، انها قصائد متفرقة عديدة.

● **ما الذي استدعى هذا النوع من البناء النصي في «الكتاب»؟**

○ هذا ما سأصل الى الكلام عليه. هكذا تبدو قراءة «الكتاب» صعبة بالفعل ومحيرة. في كل صفحة منه اضافة الى الهوامش هناك ثلاثة نصوص: الأول: الى يمين الصفحة، نص، وثيقة، يسرد من الوقائع التاريخية أكثرها أهمية فيما يتعلق بالصلة بين المحكوم والحاكم ويمثل المحكوم في هذه الوقائع أشخاص معارضون بارزون، كل في ميدانه السياسي أو الفكري أو الشعري.
والثاني: في النصف الأعلى من الصفحة، نص، استيحاء، يقوم على حياة المتنبي (دليل الشاعر في رحلته داخل تاريخه وثقافته) في توتراتها وآلامها وأفراحها وتطلعاتها وعلاقاتها.
والثالث: في النصف الأسفل من الصفحة، نص - استشراف. وبين هذه النصوص تداخل خفي.
يفترض في النص الأول أن يمثل الذاكرة التاريخية للدليل ــ المتنبي (وللقارىء عبر هذا الدليل)، وقد حرصت على أن تجيء لغته الشعرية، بسيطة، مباشرة، سردية، على غرار اللغة الشعرية عند كافافيس وريتسوس، وكثير من هذه النصوص وضع في لغته ذاتها كما وضعها المؤرخون دون تدخل تقريبا - الا بتغيير طفيف لتراكيب الجمل، لكي يستقيم الوزن، وهذا ما كان يفعله كافافيس في قصائده «التاريخية»، فعنده قصائد كثيرة هي مجرد سرد «مرتب» كما جرت دون أي تدخل «فني» أو فكري».
أما النصان الآخران فيقومان على لغتي الشعرية الخاصة.
و«الكتاب» الى ذلك يتكون من فصول، وكل فصل يتكون من ثمان وعشرين صفحة بعدد الحروف الأبجدية. وكل صفحة تتكون كما أشرت من ثلاثة نصوص اضافة الى الهوامش وبين الفصل والآخر، نقلة أو وقفة سميتها «الهوامش» تتكون من عشرة نصوص، أحيي بها الأشخاص الذين صنعوا تاريخنا الثقافي كل في ميدانه، وبخاصة الشعراء.
هذا فيما يتعلق بالجزء الأول من كتاب «الكتاب» وباختصار كبير.

● **وماذا عن الجزء الثاني؟**

○ انه أكثر غنى كذلك في تعقيداته، إذ أنه يتضمن الى جانب رحلة «الدليل» في التاريخ رحلة صديقه



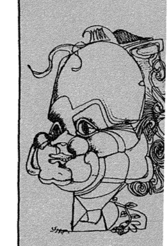
ستظل المرأة العربية مجرد زخرف ومتعة.. إذن..

«أبجد» في «الواقع ـ المدينة» داخل الخريطة العربية.

ويتضمن كذلك «مذكرات» سيف الدولة، ومذكرات أخته التي يقال أن المتنبي أحبها، أو أنها أحبته، كما يتضمن «دفاتر» المتنبي الشعرية غير المنشورة، أي التي ظلت «مخطوطة» و«حققها» للمرة الأولى و«نشرها» أدونيس.

● **لكن كيف تفسر إلحاحك على ظواهر العنف في التاريخ العربي؟**

○ ليس هذا «الحاحا»، وانما هو كشف لما كان يشكل حياتنا اليومية انه مجرد سرد لمألوفنا السياسي ـ الفكري ولا اخترع شيئا، هذا من حيث الواقع. أما من حيث الدلالة، فإنني أرى أن الكلام على الوجه الرهيب الوحشي في تاريخنا هو وحده الذي يضعنا، كما يخيل إلي، في قلب ما هو انساني، ثم ان هذا الكلام، واستغرب كيف ينسى ذلك بعض القراء، يرافقه ويواجهه كلام، على الجوانب السمحاء والمشرقة في تاريخنا، ممثلة بالمبدعين في جميع الميادين وخاصة في الشعر وهو ما نراه في الفصول المعنونة باسم «هوامش». فهذا التجاوز في التاريخ بين الأعمال الأكثر وحشية والأعمال الأكثر إنسانية، يوضح التجاوز الآخر في أعماق كل فرد بين ممارسة العنف أو الميل اليه، والقدرة في الوقت ذاته، الكامنة فيه على السمو في درجات الكينونة العليا وعلى الابداع، الكلام على عنف التاريخ العربي وحاضره، فنيا والتعبير عنه مما يساعد في أن نتغلب عليه ونعلو إنسانيا، وإضاءة تاريخنا في بعده الانساني لا تقوم إذن على تغطية العنف الذي عرفه، وانما تقوم على الكشف عنه.



أحاول أن أفتح أفقا للنظر

إن ارادة تغطيته لا تخفي الا ارادة البقاء فيه وفي فضاءاته والذين يعترضون على التعبير عن العنف في حياتنا وتاريخنا، يصعب عليهم كما يبدو لي، أن يتذوقوا الفن بوصفه رؤية «كونية»، انسانية وشاملة، وأن يعرفوا الجمال ومواطنه، وأن يرقوا الى الانسانية الكبرى: الحرية عدا أن هذا الاعتراض ـ يخفي رغبة عميقة في اشاعة العنف وترسيخه.

وذلك ما هو حاصل اليوم. فهؤلاء وأمثالهم لا يعني لهم أي شيء أن ينفى أو يسجن أو يشرد أو يقتل آلاف العرب من المحيط الى الخليج، كل يوم وكأن هؤلاء ليسوا بشرا، بل حصى، بل اننا ألفنا هذا كله حتى أصبح أمرا عاديا، لا نتحدث عنه، فمن أين له، إذن أن «يهزنا» أو «يزلزلنا»؟

إن معظمنا يعيش مدافعا عن عبوديته ذاتها، عاشقا لها، متغنيا بها.

ان الذين يخافون من الكلام على رأس مقطوع، يخافون في الوقت ذاته من أن تظل رؤوسهم عالية، ويفضلون أن تظل أعناقهم منحنية ويعني «منطق» هؤلاء.. إننا لا يجوز أن نتحدث عن رأس يوحنا المعمدان ولاعن صلب المسيح وآلامه، ولا عن الجرائم الهائلة. بحق الانسان في هذا القرن!

(ماذا أقول؟ ربما يسمح هؤلاء بالكلام على أشكال القتل والعنف عند البشر من غير العرب!)

إن في كل من هؤلاء، يرقد طاغية، ويرقد الى جانبه رقيب لا يكف عن الصراخ: تحدثوا عما هو «ايجابي» في ماضينا وحاضرنا واتركوا ما هو «سلبي» لأنه يخدم عدونا ومخططاته !!

أوف! وأف من هذا «العقل»

الكلمة في تاريخنا العربي جرح، كمثل العمل بها «وجرح اللسان كجرح اليد» يقول شاعرنا القديم، جرح ينزف بشكل متواصل، أفلا يريد هؤلاء أن نتجاوز هذا الجرح، أن نشفى منه؟

إذن لماذا يخافون من الكلام عليه، لمعرفة أسبابه وجذوره ولكي نعرف كيف نقضي عليه.

إن علو إنسانية الانسان مشروط بقدرته على الكلام عن أخطائه وبخاصة الوحشية منها.

والذين يريدون أن يغطوا تاريخ العنف هم الذين يريدون الاستمرار في ممارسته، انه استمرار لتاريخ الطغاة وهو استمرار يعلم الارتباط بتراث يقوم على البغي والعنف، إن على الشعر أن يحدث القطيعة الكاملة مع هذا التراث العنفي كلاما وعملا، فالشعر بوصفه رؤية معرفية وجمالية، يجب أن يكون مناهضا بشكل جذري لمسار سياسي ثقافي، ليس إلا توغلا في الوحشية والكارثة.

وعذرا منكما ومن القراء لهذه الاطالة - لكن الضرورة - كما يبدو لي..

● **الى أي حد ترى في هذا الاطار، أن لرسوخ العنف في الحياة العربية ماضيا وحاضرا، قولا وعملا، علاقة بالنظرة الدينية؟**

○ هذا سؤال عميق ومهم جدا، ومن الضروري أن تجيب عليه دراسات اجتماعية وفلسفية وانثروبولوجية، على نحو خاص، وهو اذن سؤال يحتاج الى متخصصين للاجابة عنه، غير أن لي في هذا المجال، رأيا سأقوله وإن كان لا يزال في حاجة الى مزيد من الاستقصاء والتدقيق.

النظرة السائدة الى تاريخنا وبخاصة على المستوى السياسي، هي أنه ماض ناصع لا عيب فيه، وهذا ما يرسخ في أذهان العرب منذ طفولتهم المدرسية. وهي نظرة تحقق أمرين: اسقاط هذا الماضي «السياسي» على «الحاضر السياسي» ورفع هذا الثاني الى مرتبة الأول، بحيث يندمجان ويصبحان كأنهما «زمن» واحد و«حكم» واحد.

وفي هذا يتم تمفصل أو «وحدة» بين السياسي واللاهوتي ومعنى ذلك أن العلاقة بين الأرض والسماء في نظرتنا الدينية، هي التي تؤسس للتاريخ، وتكشف عن معناه الحقيقي، فالموت في هذه النظرة، انما هو انتظار، يترقبه المؤمن لكي يدخل السماء الى العالم الآخر، والموت في هذه النظرة يفقد معناه العدمي، ويصبح فاتحة للوجود الحقيقي.

يصبح الموت نوعا من اللهفة للصعود الى السماء ونضال المؤمن في الحياة هو أن يرتقي بزمنية التاريخ الى مستوى الأبدية. أو أن يجعل الأولى لائقة بالثانية، ومعنى ذلك أن الآخرة هي التي تكمل الوجود وتعطيه معناه. فليس الوجود، إذن، تتابعا زمنيا بقدر ما هو ابتداء دائم أو دائري. ولا يبدأ من الدنيا وانما يبدأ من الآخرة. فالموت هو بداية الحياة الحقيقية (في الآخرة) وهو إذن بالأحرى، بداية الوجود الحقيقي.

واذا كانت الآخرة نهاية التاريخ على الأرض ودخولا في الأبد، خاتمة وهدفا فانها، إذن هي التي يجب أن تؤسس الأرضي وسياسته، فالأخروي هو الذي يؤسس الدنيوي ويسوسه في آن. واللاهوتي، بتعبير آخر هو الذي يؤسس للسياسي. وهو ما تفصح عنه العبارة المشهورة «الاسلام دين ودولة».

وفي هذا ما قد يفسر ظاهرة «العنف» (السياسي - الديني) في المجتمع العربي. فقتل «المخالف» أو «الكافر» تقرب من الله، و«تقليل» من «قبح» الأرض. ومثل هذا القتل يسهم في جعل الدنيا، مملكة الأرض أكثر شبها لمملكة الله: السماء أو الآخرة.

وبقدر ما يقتل ممن يعدون أعداء الله أو الدين (أي أعداء للسياسة السائدة باسم الدين والأمة..الخ) يكون القاتل مسلحا بما يقربه الى الله والى (الماضي الناصع!).

وهذا مما يبعده عن زمنية الشقاء ويدخله في أبدية النعيم.

● **وماذا عن السؤال الذي يطرحه «الكتاب» في هذا الاطار بين أسئلة عديدة أخرى؟**

○ ان السؤال.. هو ما الذي كان ممكنا أن يحدث في الماضي، ولم يحدث؟ ففي هذا السؤال ما يكشف عن شقوق ماضينا وتصدعاته وفيه كذلك تكمن مسألة العلاقة مع المستقبل، أي مسألة الحاضر كذلك.

والسؤال الى هذا كله ينقلنا من النظرة «الناصعة» التاريخية الجزئية الى النظرة الحضارية الكلية.

الأولى يحركها هدف تنتهي إليه، فمسارها خطي - أفقي. وترتبط بالسياسة وبالحياة السائدة وأشيائها.

والثانية عمودية، تهدف الى السؤال والاستقصاء، وتبدو كثيفة ومتوترة وشاملة، وغوصا مع الذات ومع الأشياء ..وفي ضوء هذه الثانية يجب أن يقرأ كتاب «الكتاب».

● **نفهم من كلامك أن «الكتاب» هو تحريض للشاعر والقارىء معا في العودة الى التراث والتاريخ واستشراف ما يحدث تماما، كما يفعل الجراح ويشد مبضعه على الداء ليكون أمينا في اعطاء السبات والوجع. حيوات أخرى.**

○ لا أحب أن أحرض أحدا. أكتفي بالقول بأني أحاول أن أفتح أفقا للنظر ومع ذلك، أعتقد أن الخلل



الكتابة الشعرية لا تزلزل الا الموت

الكبير في التجربة الشعرية الحديثة يكمن في أنها شبه منبتة في الخبرة البشرية الهائلة والفريدة التي عاشها أسلافنا، وعن طرق تعبيرهم عنها وعن أسرار هذا التعبير.

لا يمكن لأي شاعر انجليزي أن يقول : من شكسبير؟ إنه قديم ولا أقرأ له. أو من دانتي وهوميروس وأوفيد وفيرجل؟ انهم قدماء ولا علاقة لي بهم، وما ينطبق على الشاعر الانجليزي ينطبق على غيره من شعراء أوروبا.

لكن معظم كتاب ««قصيدة النثر» وقصيدة «الوزن» كذلك من العرب يقولون من امرؤ القيس والشعر الجاهلي؟ من أبونواس وأبو تمام والمتنبي والمعري؟ إنهم قدماء ولا علاقة لي بهم. وهم في الواقع يجهلونهم جملة وتفصيلا. والسؤال هو : كيف يصح لشاعر بلغة معينة أن يجهل ميراثها الشعري وأن يرفض خبرتها التاريخية؟ ثم كيف يمكن الشاعر أن يخلق جمالا جديدا بلغة لا يعرف جمالها القديم ولا تاريخها الجمالي. هذا عدا أننا لا يمكن أن نفهم حقا حاضرنا، في أبعاده المختلفة السياسية ـ الاجتماعية والثقافية ، الا اذا فهمنا ماضينا في مختلف أبعاده. ولا يمكن أن نعمل لمستقبل أمة نجهل ماضيها.



الشاعرية أم الشهوات

● **لذلك شهدت بداية الستينات عودتك الى التراث الشعري العربي، وبشكل خاص الصوفي منه.. فأين تكمن أهمية هذ التراث بالنسبة للشعر العربي الحديث؟**

○ لا يقدر الشاعر أن يكون جديدا، وأن يخلق علاقات جديدة بين اللغة والأشياء، الا اذا كان يعرف تراثه بشكل عام والشعر بشكل خاص، كما أسلفت..

فقد عنيت على نحو خاص بالكتابات الصوفية، لأن التجربة الصوفية تقوم على مقاربة مختلفة للانسان والوجود وضمن التراث العربي وعلى التعبير بطرق مختلفة ذلك لأنها تصدر عن رؤية مختلفة، فهي عالم جديد، رؤيويا وتعبيريا، داخل التراث الشعري العربي: عالم على حدة، غني وفريد وأصيل.

وأحب هنا أن أتوقف عند ثلاث خصائص في هذه التجربة ترتبط مباشرة بالكتابة الشعرية.

الأولى : هي أننا لا نستطيع أن ندرك المرئي حقا أو أن نفهمه الا بوصفه يرتبط عضويا باللامرئي. فالحضور امتداد كينوني للغيب أو الظاهر تجل للباطن ـ لكي نستخدم العبارات الصوفية، أو لنقل : هذا العالم الذي نراه ليس الا صورا لمعناه الذي لا نراه، وإذن لا فصل بين الصورة والمعنى.

الثانية : هي أن الحقيقة ليست معطاة أو جاهزة. الحقيقة اكتشاف متواصل، فهي أمامنا وليست وراءنا. الحقيقة تجيء دائما من المستقبل. وهذا توكيد على حركية الحقيقة ضد التصورات الدينية التي تأسرها في الشرع أو في المذهبية الايديولوجية المغلقة.

الثالثة : هي أن الكتابة لا تخضع لأية قواعد مسبقة وان الشعرية لا تنحصر في الأوزان والقوانين ، وانما هي انفجار لغوي دائم يجدد الكلمات دائما باستخدامها في غير ما وضعت له أصلا. وليست هناك اذن أشكال مسبقة للكتابة. تخلق الكتابة أشكالها كما يخلق النهر مجراه أو البحر أمواجه.

● **ولكن من يخلق الصياغات النهائية لهذه التجليات: انتفاضات الوعي أم اللاوعي؟**

○ لا أميز في الشعر بين الوعي واللاوعي، تأملا في نبع يجري صافيا، هل للنبع «هوية» بسطح مائه، وحده؟ كلا.. هويته هي في آن ، «سطحه» و«غوره».

هكذا الشعر وعي .. ولا وعي في آن. لا انفصال بينهما يمكن في التفاصيل أن يكون أحدهما، في تفصيل ما، أكثر حضورا من الآخر. لكنها وحدة تامة في العمل الشعري ـ منظورا اليه بوصفه وحدة «تامة» وكلية.

ثم من يستطيع أن يحدد في لحظة الابداع الشعري.. أين يبدأ الوعي أو اللاوعي، وأين ينتهي كل منهما خصوصا أن الجسد في هذه اللحظة ، شأنه في لحظة النشوة الجنسية، قد يكون هو «الروح» فيما تكون «الروح» هي الجسد .

● **ولنأخذ «الروح» الى الفكرة التي يقوم عليها أساس «تناسخ الأرواح»، فحينما تتكرر الحياة في جسدين وروحين آخرين لا يحملان شيئا من الفرادة، يكون**

هذا الفعل نوعا من أنواع العقاب، أما في الأدب ومن خلال هذا الركام الهائل من النتاج الشعري العربي - والذي في معظمه لم يقدم بعد «الرؤية المغايرة» ... فالتجارب اما أن تجتر ما سبقتها أو تستل من الثقافات الأخرى ما هو غريب على كيان الثقافة العربية .. فأي نوع من العقاب هذا؟!

○ أظن أن لدينا شعرا جيدا ، وان كان قليلا ، وهو شعر يكفي لكي يعطي تنويعا متميزا على «صورة الشعر العربي». ولهذا الشعر القليل مكانه ومكانته على خريطة الشعر في العالم اليوم، فيما اذا قورن بغيره أو كانت لهذه المقارنة قيمة فنية أو فكرية لكن تبقى مع ذلك مشكلة «العقاب».

و«العقاب» هنا «مصنوع» و«نعيشه» باسم تلك الكلمة الرحيمة الرجيمة.. «التراث». الذي يصنعه المهيمنون - سلطات ومؤسسات ويسوغونه باسم مفهوم يرى أن الشعر لا علاقة له بالفكر أو بالثقافة وان الشاعر انسان يعيش متسكعا داخل «أعصابه» وتلك هي عبقريته!.

مفهوم ساذج وبدائي.

وسيادة هذا المفهوم هي التي تعمم ثقافة شعرية تحول دون نشوء ما تسميانه بـ «الرؤية المغايرة» ، وتعمل اذا نشأت على محاربتها ، وعزلتها واقصائها ومن هنا يجيء التكرار الركامي ، فالشاعر الذي لا يقول الا «أعصابه» و«انفعالاته» الغاضبة أو الراضية، لا يقول في آخر الأمر شيئا. لا يكون «شعره» بعبارة ثانية الا نوعا من التأوه أو الصراخ.

لا تجيء «الرؤية المغايرة» إلا من نظرة مغايرة فكريا وفنيا وهي نظرة لا تتكون الا بثقافة عظيمة وإحاطة معرفية عالية. وهذا مما يعوز شعراءنا .. اليوم بعامة.

عدا ذلك ، أود أن أشير الى أن هذا المفهوم ليس «تراثيا» بالدلالة الشعرية العميقة لهذه الكلمة . ذلك أن الشعر العربي في ذرواته العليا قائم على «نظرة» — على فكر عظيم، واحاطة معرفية عالية في إطار العصور، وبنسب متفاوتة، بدءا من طرفة بن العبد وامرىء القيس ، وانتهاء بالمعري ومرورا بأبي نواس، وأبي العتاهية وابن الرومي، وأبي تمام والمتنبي تمثيلا - لا حصرا.

لا يكون الشعر عظيما الا بقيامه على مثل هذه «النظرة» وبصدوره عنها وهذا ما يؤكده تاريخ الشعر في العالم، إضافة الى تاريخ شعرنا العربي.

هذا «العقاب» الذي نعيشه هو في التحليل الأخير ، سياسي - ديني، عزل الشعر عن الهموم الكيانية الكبرى وجودا ومصيرا، وحصره في «الامة » «تمجيدا» و«تسبيحا» أو في «الفرد» وعواطفه، في انفعالاته الشخصية لكن «الطيبة» و«النبيلة»

● حينما قلت مرة :
«ولكي تغير مسارا شعريا، يجب أن يتجلى ذلك في المؤسسة.. فهل كنت تقصد بالمؤسسة «النسيج الثقافي العام؟

○ كنت أقصد أن أقول إن هناك نوعين من التغيير فيما يتعلق بالشعر والفن عامة.

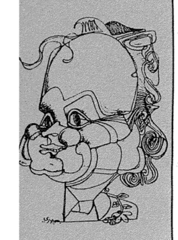
الأول ، هو التغيير على مستوى التذوق الفردي، أو مستوى التقبل الفردي لما هو جديد، مغاير.

والثاني : هو التغيير على مستوى القيم الاجتماعية العامة. أي على مستوى المؤسسات: التربوية - التعليمية أو الجامعية والاجتماعية.

ولكي نقول أن هناك تغييرا في مجتمع ما، لابد أن يكون هذا التغيير من النوع الثاني.

الشعر الذي سمي حديثا في فرنسا ، على سبيل المثال بودلير ورامبو ومالارميه.. الخ، كان في البداية مرفوضا من «المجتمع » و«مؤسساته» تماما كما هو اليوم حال «شعرنا الحديث» لكن شعر هؤلاء أصبح ، فيما بعد، «شعر المجتمع» و«مؤسساته» أي أصبح جزءا من مكتبة العائلة وأصبح أساسا في تربية العامة وأساسا في الجامعات، أصبح بتعبير آخر «كلاسيكيا».

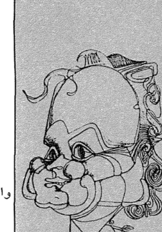
وهذا ما لم يحدث حتى الآن في «المجتمع العربي» و«مؤسساته» بالنسبة الى «شعرنا الحديث» وهو ما ننتظره ، فمازال قبول الشعر الحديث عندنا محصورا في أفراد، وتجمعات، و«دوائر» خاصة ولم يدخل بعد في بنية المجتمع الثقافية والقيمية والاجتماعية.



لا أخاف الموت، ذلك اني أحب الحياة

● **وإذا ما أصبح الشعر جزءا من نسيج المجتمع ومؤسساته التربوية والاجتماعية والثقافية .. هل يستطيع بعد ومن خلال ذلك أن يقدم الرؤية التي تساهم في اصلاح العالم، أم أن فضاء الشعر سيبقى في أحلام الشعراء وتنظيراتهم.. أي بمعنى «سيبقى الشاعر مشرع العالم غير المعترف به»؟**

○ الشعر لا يصلح، وأطروحة تغيير العالم بالشعر.. أطروحة بالية. ان «رصاصة» واحدة (من جاهل أو من عاقل) قد تغير أكثر مما يغير الشعر، فمع تاريخه كله ــ هذا، اذا حصرنا التغيير في المجال السياسي والاجتماعي. غير أن الشعر يمكن أن يغير بمعنى مختلف، وعلى مستويات مختلفة، فهو في تقديم علاقات جديدة بين اللغة والأشياء، عبر رؤاه المختلفة، يقدم صورة جديدة للعالم، وللعلاقة بين الانسان والانسان، بين الانسان والعالم.



والقارىء حين يفهم هذه العلاقات ويتذوقها يمكن أن «تغيره» في سلوكه وفهمه. وهذا التغيير في داخل الانسان يمكن أن يؤثر في التغيير خارجه.

ولهذا ترى أن التغيير في الشعر وبالشعر طويل ويتم مداورة لكن، هو وحده، الذي يغير عميقا، بين أنواع الكلام الأخرى، ذلك أن كلمته هي الأولى والأخيرة ــ بوصفه التعبير الأجمل والأعلى عن الانسان ــ وجودا وهوية ومصيرا.

● **الاستلاب الذي تعيشه الذات العربية الجريحة بعدما هدتها الحروب العقيمة واحتضار الأمل في بعض بلدانها.**

هل لك أن تحدثنا عن الحروب الأخرى ــ «حروب الكتابة» التي لم ولن تعرف وقف اطلاق نار الأحقاد حتى لكأن «الآخرين» هم أقسى من الطغاة أنفسهم؟

○ السؤال يفصح عن الجواب، فالعلاقات بين المثقفين والكتاب العرب هي صورة حية للعلاقات فيما بين السياسيين ورجال السلطة في البلاد العربية، بحيث تبدو الثقافة العربية، بتنويعاتها كلها صورة للسلطة العربية بتنويعاتها كلها.

هناك بعض الكتاب والشعراء والمثقفين العرب يقفون الى جانب السلطات، ضد زملائهم في الكتابة، وهناك وشاة ورقباء وكتاب تقارير. وهناك من يخلق الأكاذيب لتشويه بعضهم. والرقباء الذين يمنعون الكتب ليسوا من البوليس، غالبا ـ البوليس العادي، بل من البوليس الأدبي والفكري: الكتاب والأدباء والشعراء. ونجد بين الكتاب والشعراء العرب طغاة لا يقلون عنفا عن طغاة السياسة. انظرا الى الصحافة الأدبية العربية، وسوف تجدا أن دماء لبعض الكتاب والشعراء العرب تسيل يوميا على صفحات هذه الصحافة، بخناجر كتاب وشعراء عرب آخرين، هذا كله مما يسمح بالقول مجازيا، أن السمة الأساسية للعلاقات الثقافية العربية السائدة هي «القتل» بشكل أو بآخر القتل المعنوي الأكثر مرارة في معظم حالاته من القتل العادي تقابلها طبعا، سمة أساسية أخرى، لتمويه الأولى، هي سمة التبجيل وكيل المدائح، بشكل لا نعهده في أي أدب آخر في العالم وبشكل جاهل إجمالا، وهذه سمة ترتبط عضويا بالسلطات وشبكاتها «الأدبية» و«أبطالها» و«رموزها» و «شركائها».

لكن مقابل هذا كله، وهذا ما يجب التوكيد عليه، هناك كتاب ومفكرون وشعراء عرب يندر مثيلهم في العالم من حيث أخلاقية الكتابة، وأخلاقية السلوك وأخلاقية الشهادة.

وذلك هو عزاء الثقافة العربية، وفي ذلك مجدها الحقيقي.

● **حينما ترجم ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» مؤخرا الى الألمانية.. أقبل القارىء الألماني على قراءته ليقترب من نصك أكثر رغم اجماع المستشرقين على أنك شاعر صعب وغامض تختلف عن الشعراء العرب الذين ترجموا قبلك الى هذه اللغة .**

ماذا تقول عن ذلك؟

وهل كان مهيارك صدى لمهيار الديلمي؟

○ لاأظن أن شعري أكثر غموضا من شعر هلوديرلن أو نوفاليس أو شتيفان جورج أو باول تسيلان، لكيلا أتمثل الا ببعض الشعراء، فاللغة الشعرية التي قد تبدو للقارىء أحيانا بسيطة ليست لها في أغلب الحالات أية

«إن معظمنا يعيش وهو يدافع عن عبوديته ذاتها لا عاشقا لها متغنيا بها»

علاقة ببساطة الشعر أو وضوحه.

ثم أن اختيار اسم «مهيار» هو متابعة لاختيار اسم «أدونيس» للخروج من الذات نحو الآخر - المختلف ، هذا من جهة ومن جهة أخرى ، إخترته كطريقة فنية، رمزا لتجسيد أفكاري ومشاعري ، في علاقتي بالثقافة العربية وبالقيم التي تستند عليها أو تبشر بها. وأظن أن ذلك نتيجة لتأثري بمثل هؤلاء الأشخاص «الرموز» : زرادشت، هاملت، مالدورو.

وليس «لمهيار الدمشقي» أية علاقة بالشاعر العباسي «مهيار الديلمي» الا علاقة الاسم، فمهيار أدونيس ينتمي فنا ورؤية وطرقا وتعبيرا الى زرادشت نيتشه وأمثاله من أولئك الأشخاص والرموز.

● **هل بالامكان أن نسمي مهيارك بـ«زرادشت» العربي الاسلامي؟**

○ .. حقا أن نيتشه أثر ويؤثر في كتاباتي نثرا وشعرا، أما أن نسمي «مهيار» بـ«زرادشت» - العربي - الاسلامي كما تقولان، فهذا ما أحب أن أتركه لرأي القراء والنقاد.

● **لننتقل من «مهيار» عائدين الى «الكتاب».. يعيش العالم العربي في مرحلة كثرت فيها الدعوات الى الحلول السحرية الوحيدة فمرة الاسلام أو الديمقراطية ومرة الثورة أو العلمانية. وكشاعر في الجزء الثالث من كتاب «الكتاب» نبوءات لما سيحدث بعد مقتل المتنبي والمستقبل القريب والبعيد.. فأي الحلول ستكون هي المعجزة في زمن ماتت فيه المعجزات؟ ليخرج العالم العربي من هذا الظلام؟**

○ ليست هناك «حلول» تهبط من «فوق» نبوءات أو تنظيرات ، تبدأ «الحلول» من فهم الواقع بعمق وموضوعية. والمشكلة المباشرة إذن هي فيما نواجه، لا تكمن في انعدام «الحلول» وانما تكمن في «انعدام الفهم»: فهم واقعنا وفهم علاقاته بحاضرنا وبتاريخنا - تاريخنا خصوصا وسوف «تظل الحلول» غائبة، ما دام «تحليلنا» لواقعنا وحاضرنا وماضينا، غائبا. ذلك أن «الحلول» تنبثق حصرا من هذا «التحليل» وغني عن القول أن هذا التحليل يحتاج الى عقول كبرى والى بصائر نفاذة، تعرف كيف تتقصى المشكلات وتحيط بها من جذورها ومن جميع جوانبها. هاتوا مثلا هذه العقول وهذه البصائر، وسوف أقول لكما كيف يخرج العالم العربي من هذا الظلام: كما قلتما.

● **بعد هذه الرحلة التي تزاحمت فيها رياح الأفكار وكأنها في مخاض الخلاص - الشعر - لينهض الشاعر مخلصا ليزيح قبح العالم بوردة اللغة - والجمال. ولكن أين تكمن جدوى كل ذلك وأهم الأصوات الشعرية في العالم العربي هي في منفى أو مهجر .. حتى وان وصلت الى وطنها - الرحم - تكون قد علبت في كفن سري - أما اذا أرادت الوصول عبر بوابة الرقابة الكبيرة .. فانها ستقع في فخ خدمة (السياسي اليومي)؟**

○ أعمق وأبهى ما في الشعر أنه دائما في «المنفى» حتى وهو في «بيته» وداخل لغته. وليس «منفى» الخارج الا امتدادا لمنفى الداخل وتنويعا عليه.

الشاعر «منفي» أبدا حتى داخل جسده ذاته. كل قصيدة يكتبها انما هي «انتقال» من منفى الى آخر من «فضاء» انفعالي ورؤيوي الى «فضاء» آخر. هكذا يظل الشاعر «داخل» ذاته و«خارجها» في آن.

«الجمهور» يبطل هذه المحاولة، يخرج الشاعر من «داخله» ويقذفه في «الخارج» .. لا «خارجه» هو بل، الخارج الغريب الغفل، المتناقض، المسطح، الجمهور. اذا كان هناك عدو للشعر فإنه يتمثل في «الجمهور» خصوصا أن «الجمهور» لا يصغي الا لهمومه ، بوصفه «جمهورا» أما «هموم» الشاعر وبخاصة الجمالية - الكيانية ، فيسخر منها ولا يأبه بها. «الجمهور» نقيض الذاتية والهوية. وهو اذن ، تحديدا نقيض للشعر وللفن بعامة.

وكل «جمهور» سياسي بالضرورة. ونعرف السياسة، فمع الشعر العربي الحديث ، فقد حولت الشعراء الى مجرد «أصداء» الى مجرد «قوانين» و«دعاة».

★ شاعرة من العراق تقيم في ألمانيا.

✻ شاعر ومستشرق من ألمانيا.



بريشة جورج البهجوري

«العقاب» الذي نعيشه.. عزل الشعر عن الهموم الكبرى وجودا ومصيرا ..



هل كان قرمطيا، أم علويا، أم من الغالية، أين قاد عصيانه وضد من؟

لغـــز المتنــبي الكبـــير

النص: ولفهــــارد هــــاينريش ترجمة وتقديم: حسام الدين محمد *

يكاد يكون شاعرنا أبوالطيب المتنبي أحد أكبر ألغاز التـاريخ الأدبي العربي، فرغم الكتب العديدة التي كتبت عنه، في عصره، ثم في العصور اللاحقة، ورغم اعتباره أهم وكونه أشهر شـاعر عربي حتى مطالع العصر الحديث، فإن المتنبي مازال يحتفظ بـأسراره ويضن بها على المعجبين بـه، وقـد ساعـده في ذلك العصر المضطـرب الـذي عاش فيـه، المليء بـالحركات السريـة الاسماعيلية والقـرمطية وكذلك البيئـة التي جاء منها، والتـي بحسب النص الذي سنقـرأه، تدل على أصول متواضعـة له، ولكنها تلمح، في الوقت نفسه، الى علاقة معينة بالبيت العلوي في الكوفة، يضاف الى ذلك اختلاط أخبار المتنبي بأخبار متنبيء آخر، وأخيرا السرية التي أضفاها المتنبي نفسه على الواقعة التي أدت لتلقيبه بهذا اللقب.

هذا النص محاولة مستقصية بالغـة الثراء والأهمية حول لغز المتنبـي، الذي مـازال يلهم شعـراءنـا العرب سلفـا دائم الفاعليـة والكينونـة في الذات الشعرية العـربية، فقد روعي أن هـذا النموذج سكن بواطن الشعراء العـرب، باعتباره النموذج الأعلى، وهو، بهذه الطريقـة، صار أبا لظـواهر عـديدة يمكن دراستهـا وتفحصها في اللاشعور الجمعي للشعرية العربية وبغير إعطاء هذه المسألة حقها سيصعب بالتأكيد فهم حالات نفسيـة وشعرية تكاد تبدو تطابقية في بعض الأحيان بين حيـوات شعراء عرب وحياة المتنبـي ونزوعه العظامي.

إن حالة الجمع بين الشعـر والسياسة ليست بـالتأكيـد ظاهرة عربيـة، ولكن الجمـع بين السياسـة والحالة الانقـلابية الـدائمة، والتغيرية من حال الى حال، بشكل يشبه الرفض المستمر و«الثورة الدائمـة»، هي حالة تبـدو عربية بـامتياز، واذا كانت هـذه الحالة أفادت ظاهـرة التمرد والخروج الدائم على السلطة، فـإنها من جهة أخرى تبـدو مسكونة كثيرا بحالـة هاجسية استحواذيـة، يشتغل فيها هذا اللاشعور الجمعي الذي اعتبر المتنبي نموذجه الأساسي.

لكن أيا كان رأينا في هذه الظـاهرة، فإن المتنبي سيظل الى أجل لا أدريه مـالئا للدنيـا وشاغلا للناس، وهـذه الدراسة في العـربية أخيرا، محاولة لفهم وتفحص مكونات هذا الشاعر العظيم.

عندما توفي نبي الاسـلام اعتبرت غالبية المسلمين أن النبوة قد ختمت وتوقفت [١]. لقد اكتملت الرسالـة الالهية ولن يكون هناك نبي آخر حتى نهاية الدهر.

مسألـة أن الوحـي قد ختـم كان لها نتـائج مهمة في التـاريخ اللاحق للثقافة الاسلامية، فقـد صار القرآن، وأيضا (وإن بطريقة مختلفة قليلا)، الحديث والسيرة النبـويان، شكل التعبير الجوهري للالهي في العالم وصارت مهمـة العلماء، دارسي الشريعة، المحافظة على النصوص بشكل سليـم وتام، وفهمها وتفسير معانيهـا، وقد وردت هـذه الفكـرة في الحديـث النبـوي المبكـر «العلماء ورثـة الأنبياء»[٢].

وهكذا بدا مقـدرا للاسلام منذ نشوئه أن يصبح ديـانة كتاب وبحث علمي، وهذا، الى درجـة عظيمة، ما صار إليه. وبالـرغم من ذلك فـإن شوق العديد مـن البشر لاتصال أكثر مبـاشرة مع الالهي وجـد تعبيره مبكـرا في التصوف الاسـلامـي، الـذي وجد مكـانـا لعلاقات اضافيـة متعددة مع الالوهية، ولكن ليـس خارج منظومة الكتاب والشريعة بل داخلهما.

أولى هذا العـلاقات، تجعـل من المتصـوف سالكـا في الطريـق الـروحي للتطهـر بالالـوهية، وثـانيها، انتظـام المتصوف ضمـن سلسلة من السـادة والمريدين والمقصود منهـا وصل المتصوف أو المتصوفة بـالرسول ضمن تعليم خاص متـدرج من فوق الى تحت، وأخيرا تسمح هذه العلاقات للمتصوف بتلقي الالهام الالهي. وهذا الالهام مختلـف تماما عـن الـوحي فـالمخـاطـب في التصوف هـو المتصوف الفرد، بينما يستهـدف الوحي المجتمع كلـه، ولكن فكرة «الالهام» كانت مرفوضة من قبل العلماء غير المتصوفين [٣].

ما علاقة الشعر بكل ذلك؟

يجب أن نشير بداية الى أنـه مع توقف الوحـي صارت أشكال

★ ناقد عربي يقيم في لندن.

أخرى من الالهام مشكوكا فيها ، وخصوصا من أشخاص اعتبروا خصوما للوحي الالهي : الشعراء والكهان[٤].

لم ينكر النبي الأصل ما فوق البشري لما يقوله هؤلاء، وقد كان تأثير الشعراء الهجائين الذين يلهمهم الجن خطيرا على الدعوة الاسلامية، وقد قام الرسول ﷺ بتشجيع الشاعر حسان بن ثابت على نظم اهجيات ضد الكفار المكيين مبشرا اياه بأن جبريل سيكون معه [٥].

وبما أن جبريل هو مبلغ الوحي فقد ترتب على ذلك تواز بين الوحي والالهام ولعل هذا أحد الأسباب التي دفعت الى انكار الالهام وعدم التصديق بوجوده ، بل إن المحاولة للوصول الى المعرفة فوق البشرية صات مثارا للتساؤل عموما. اضافة لذلك، وبشكل طبيعي. فقد صار اعتبار أن الالهام الشعري، هو من مصدر فوق بشري مشكوكا فيه كثيرا. فأحد مصادر هذا الالهام في عالم الجن هو الشيطان، وهذه الكلمة صارت بعد زمن قصير من انتشار الاسلام تعريفا للشيطان الأوحد الذي تمت عملية تماه له مع ابليس وهذا الاستخدام وضع الشعر في بعض الدوائر الدينية، في إطار مسيء جدا.

الفكرة آلت عمليا الى عدم الاستخدام ولكنها بقيت كاصطلاح في اللغة فحسب، ولم يعد شيطان الشاعر يعني أكثر من الموهبة الشعرية [٦]، وقد عادت هذه الفكرة لاحقا ولكن كأداة أدبية فقط[٧].

لم يعد أحد مؤمنا بهذه الفكرة ، ولهذا السبب فمن الانصاف القول أن الالهام سواء كان من قبل ملاك أو جني، لم يعد اعتباره مصدرا للشعر في العالم العربي مهما البتة. استثني من قولي هذا الشعر الصوفي ، حيث يمكن للالهام والأحلام أن يلعبا دورا مهما، لكن هذا الاستثناء يجد مبررا في أن الجمهور القروسطي سيعتبر هذا الشعر نظما للعقيدة الصوفية أكثر مما سيعتبره شعرا، وسوف تتجاهل كتب النقد والأدب هذا الشعر كلية.

وحيث إن الالهام كمصدر خارجي للمعرفة الشعرية صار مشكوكا فيه، فمن المتوقع أنه تم تحويله الى معنى آخر واعتباره ملكة خاصة عند الشاعر.وقد تم استخدام فكرة الالهام باطار اخلاقي ، بحيث يتم من خلاله تمييز الحسن من السيىء في الشعر والموسيقى [٨]، أو كنظرية في الطبع والنشأة «الموهبة الطبيعية» و«الطاقة الابداعية»، التي توجه الشعراء في أسلوب وضع قدراتهم لصنع وانتاج الشعر الذي يرغبون به [٩]. لكن هذه المحاولات بقيت بدائية ولم تصبح جزءا مهما من النظرية الأدبية.

بالنظر لكل هذا ليس من العجيب أن نجد أن واحدا من أهم الشعراء العرب في القرون الوسطى (والأكثر شهرة، اذ اعتمدنا حجم ما كتب عنه كمعيار للحكم) قد حمل اسم المتنبي.

عنوان هذه الدراسة بالطبع ملتبس بذكاء، لاحتوائه على سؤالين الأول: ما هو معنى كلمة المتنبي، والثاني : لماذا أعطي هذا الاسم لهذا الشاعر بالذات؟

يمكن حل السؤال الأول بسرعة فالكلمة تشير الى شخص «يتصرف كأنه نبي» والكلمة هي اسم الفاعل من الفعل (تنبأ) المشتق من الاسم «نبي» (وهي كلمة مستعارة من الآرامية - نبيي - ومن العبرية نابي). وهذا الاشتقاق يحمل عادة المعنى الخاص لـ «يتصرف مثل، أو يدعي كونه» ، دون أن يعني ذلك الزيف، أو الفساد بالضرورة [١٠].

كلمة «المتنبي» لهذا تشير الى شخص يتصرف مثل نبي، مدعيا النبوة دون اعتبار لما اذا كان نبيا أم لا . كلمة (متطبي) المشتقة من طبيب مثلا يمكن أن تشير الى «ممارس لفن الطب» أو الى دعي لحرفة الطب. صحيح، رغم ذلك، أن هذه الكلمات تميل لاكتساب المعنى الأقل تفضيلا عند استخدامها، وفي حالة المتنبي، ليس هناك شك في شرع المسلم المستقيم الذي يعتبر محمدا خاتم الأنبياء ان كلمة «المتنبي» لا يمكن أن تعني إلا «دعي النبوة» وحتى لو كان الأمر كذلك فإن استخدام هذه الكلمة لا يحدد أي شيء بالنسبة لاعتقادات الشخص الذي تطلق عليه، وسوف نرى أن الناس كانوا مدركين لهذه المشكلة .

بالنسبة للسؤال الثاني، وهو الموضوع الرئيسي لهذه الدراسة، فسوف أقوم بتقسيمه الى الاشكاليات المنفصلة التالية، الأولى: على أية أسس سمي الشاعر بالمتنبي الثانية وفي أي سياق يمكن لادعاء النبوة أن يكون معقولا، والثالثة : هل كان لادعائه النبوة تأثير على شعره. قبل الدخول في التفاصيل يبدو من المفيد اعطاء بعض المعلومات عن حياة وزمن المتنبي.

ولد المتنبي عام ٣٠٣ هجرية ـــ ٩١٥ ميلادية، وتوفي عام ٣٥٤هـ/ ٩٦٥م. وكونه ولد في هذا الزمن فقد قيض له أن يشهد فترة من التاريخ الاسلامي كانت شيقة كما كانت مثيرة للقلق، ولقد عنون المستشرق السويسري ادم ميز دراسته الشاملة عن هذا القرن العاشر : عصر النهضة الاسلامي [١١]. وربما كانت هذه التسمية غير صحيحة أو غير مناسبة، ما دمنا لا نتعامل هنا مع اعادة اكتشاف شاملة لأثر كلاسيكي. الأمر هو على الأكثر ازدهار للفلسفة والعلوم المؤسسة على تقاليد مستمرة وعلى ترجمة للنصوص اليونانية. ومع ذلك فهناك بعض التشابهات بين القرن العاشر الاسلامي والنهضة الايطالية، ففي كلا الفترتين، شكل اتجاه ملحوظ نحو النزعة الانسانية (هيومانزم) والفردانية شكل رؤية العالم والادراك الداخلي لمجموعة نخبوية من البحاثة والحكام والمتعاملين مع الحرف، وبهذا بدت شخصية المتنبي متناسبة مع الفترة لدرجة كبيرة [١٢]. تشابه آخر ظاهري هو تكاثر عدد بلاطات الحكم التي تنافست برغبة رعاية الفنون والعلوم مما أدى الى ازدهار ثقافي تناسب عكسيا مع قوة السلطة المركزية للخليفة.

مجرى حياة المتنبي نموذجي من هذا المنظور: فبينما كان شعراء القرن السابع يتجهون الى بغداد حيث مركز سلطة الخليفة، فإن المتنبي تولى منصبه كشاعر بلاط لأول مرة في بلاط سيف الدولة الحمداني في حلب وذلك عام ٣٦٦هـ/٩٤٨م، وهرب الى مصر عام ٣٤٦/٩٥٧ لينشد مدائحه في كافور الأخشيدي ثم فر الى بغداد عام ٣٥١/٩٦٢ وانتهى به الحال قبل وفاته بفترة قصيرة في بلاط عضد الدولة البويهي في شيراز.

القرن العاشر الميلادي على أية حال، هو نقطة الذروة فيما سماه برنارد لويس في «العرب في التاريخ» بـ «تمرد الاسلام» (١٣). حيث صار الخليفة السني مطوقا بعدد من السلالات الحاكمة الشيعية، بعضها صديق يعترف بهيمنة الخليفة، مثل الحمدانيين في حلب والبويهيين في العراق وايران، الذين تملكوا لاحقا سلطة أكبر من سيطرة الخليفة نفسه، كان هؤلاء شيعة معتدلين من المذهب الامامي. البعض الآخر كان ينتمي الى الفرع الاسماعيلي الأكثر تطرفا، الذي كان يميل بإصرار الى قلب النظام القائم. السلالة الفاطمية في مصر - المعارضة للخلافة العباسية - كانت تدين بهذا المذهب، وكذلك القرامطة في البحرين. كلا المذهبين وغيرهما من الشيعة الغالية أيضا، كان لديهما منظمات دعاوية سرية لتنظيم الناس وتحريضهم لبدء العصيان. وقد نجحت هذه المنظمات بشكل خاص ضمن القبائل البدوية في الصحراء السورية. وقد قام القرامطة، بعد تأسيسهم لدولتهم في البحرين، بغارات مدمرة على جنوب العراق وفي عام ٣١٧/ ٩٣٠ هاجموا وفتحوا مكة أثناء فترة الحج، حيث قاموا بمجازر بين الحجاج والسكان وأخذوا معهم الحجر الأسود من الكعبة.

فترة أزمة بالتأكيد! لقد تم نصب الحلبة، ويمكن للمتنبي الدخول الآن (١٤).

ولد المتنبي في مدينة الكوفة العراقية، وهناك مع بعض التقطعات والمداخلات بسبب هجمات القرامطة، عاش سنوات طفولته. الكوفة بالاساس هي مدينة حامية عسكرية أسسها الجيش الفاتح العربي بعيدا عن العاصمة القديمة للامبراطورية الساسانية سلوقية - ستيسيفون (التي يدعوها العرب بـ «المدائن» وكانت الكوفة لوقت قصير، خلال فترة الخليفة الرابع «علي»، عاصمة الخلافة، ومنذ ذلك الحين بقيت ملتصقة بالعائلة العلوية وبعدد من الاعتقادات الشيعية المختلفة. المعسكرات جذبت إليها الكثير من غير العرب من «المدائن» المجاورة للعمل في الأعمال الوضيعة والحرفية، وهؤلاء صاروا بالتدريج ما يدعي «الموالي» للقبائل العربية، ولكنهم بقوا مسلمين من الدرجة الثانية.. واحد من التقاليد الدينية التي جلبها هؤلاء الموالي معهم كانت الغنوصية القديمة، التي اندمجت مع العقيدة الشيعية وانتجت تنويعا اسلاميا على الغنوصية (١٥). أغلب ما نعرفه عن هذه الحركة، التي انقسمت خلال السنين الى شيع عديدة ندين به الى تقييمات مؤرخي الفرق السنة والامامية الذين دعوهم بالغلاة، وذلك لتقديسهم لواحد أو آخر من الائمة (الذين هم أحفاد - وأحيانا أحفاد روحيون فحسب - لعلي بن أبي طالب يعتقد المؤمنون بهم بأنهم الخلفاء الشرعيون) الأمر الذي لم يوقف تأليه الأشخاص.

ترعرع المتنبي في هذا المحيط، رغم أننا لا نعلم فيما اذا كان اعتنق أيا من هذه الشرائع المذهبية التي عجت بها الكوفة، حتى وضعيته الطبقية الاجتماعية التي تفصح عن وضعية ثقافية ليست واضحة أيضا وقد ذكر عن والده أنه جعفي، وأحد المراجع يؤكد أنه عضو أصيل في هذه القبيلة، وليس من مواليها. من جهة أخرى، فقد صور والد المتنبي كسقاء يحمل الماء على جمله ليبيعه، وهي وضعية أقل قيمة اجتماعيا، ويقدم نسب والد المتنبي بشكلين مختلفين تماما، يفترقان بشكل مثير عند جده. أكثر من ذلك، فقد قيل إنه عاش — وابنه المتنبي — في «خطة» (أرض مفروزة أو مقتطعة للاستيطان ضمن المدينة) قبيلة كندة، وهو قطاع وصفه أحد المصادر بأنه مأهول بالسقائين والنساجين (١٦).

كل هذه النقاط تفيد احتمال أن المتنبي لم يكن من سلالة عربية، وأن عائلته تنتمي بالتالي الى الطبقة الأدنى من المجتمع التي كانت الغنوصية منتشرة فيها، من المفيد ملاحظة أن العديد من أتباع الغالية يحملون اسم قبيلة الجعفي (١٧). من جهة أخرى، هناك اشارات مؤكدة انه كان بشكل ما على علاقة بأشراف العلويين في الكوفة: لقد أرضعته امرأة علوية: وقد داوم على فترات في مدرسة مخصصة لابناء «أشراف» الكوفة، وخلال فترة حياته القصيرة كمدع للنبوة وقائد ديني - سياسي، ذُكر أنه زعم بأنه من سلالة العلويين (١٨).

هذه المعلومات اضافة لأجزاء أخرى من المعلومات تتعلق بصبا المتنبي، غير كافية لتوكيد ما هو حقيقي في هذه الفترة من سيرة المتنبي اذا تم استخدامها بشكل منفصل «كقاعدة» لمناقشة مجدية، لكن اذا أخذنا هذه المعلومات ككل فإنها تسمح لنا بتأكيد الشبه بأن المتنبي كان جزءا من الدائرة الشيعية الغنوصية في الكوفة والى حد ما مرتبطا بالاشراف العلويين في المدينة: وإذا كان للمرء أن يقيم قصة زعمه للنبوة بين القبائل البدوية لصحراء السماوة، فإن النتيجة اللاحقة، لهذا السبب، يجب أن تؤخذ باعتبارها الأساس الذي ضمنه يصبح سلوكه اللاحق ذا معنى مفهوم. هذه ليست فكرة جديدة فالعديد من الباحثين اقترحوا وجود صلة ما للمتنبي بالقرامطة، لكن المعلومات التي لدينا مجزأة بشدة بحيث إن الرؤية الضرورية لملء الأمكنة الفارغة في الحكاية يمكن أن تقود المؤلفين العديدين الى اتجاهات متناقضة تماما: وفيما يرسم لويس ماسينيون في مقالته المشهورة «المتنبي، أمام القرن الاسماعيلي» صورة لشاعرنا كقرمطي «متخف» فإن الباحث المصري محمد محمد حسين، في كراس عن المتنبي والقرامطة يظهره على شكل متدين متعصب ومعاد للقرامطة (١٩). سوف

نـرى أنه رغـم أن وجـود صلة شيعيـة غاليـة محتمـل جدا، فـإن التصنيف القرمطي لا يبدو تصنيفا مفيدا جدا.

في المناقشة اللاحقة سوف تكون الفرضية انه عمليا كان هناك وقت في الفترة المبكرة من حياة الشاعـر زعم فيه النبوة، وقد حصل أن واجهت هـذه الفرضيـة التفنيد والانكـار، خصوصـا من قبـل المتنبي نفسه ، الـذي قام في أواخر أيامـه بنشر عدة تفسيرات للقبه كان المقصـود منها ازالة العار والاحـراج الذي يسببه هـذا اللقب، الشيء الذي جعل منه هدفا سهلا للاستهزاء ضمن قسم من أعدائه. المصادر التي تتنـاول المتنبي تضم ، على أية حـال، على الأقل، قصة واحدة يقترب فيها شـاعرنا من الاقرار بالحماقـة التي ارتكبها، في محادثة بين المتنبـي والمحسن التنوخي (تـوفي ٣٨٤/ ٩٩٤)، جرت في الأهواز عـام ٣٥٤/ ٩٦٥ قبل شـهـور قليلة مـن وفاة شـاعرنـا المفاجئة ، يقول التنوخي:

«كـان يتردد في نفسي أن أسأل أبـا الطيـب المتنبـي عن تنبّيـه والسبب فيه، وهل ذلك اسم وقـع عليه على سبيل اللقب، أو أنه كما كان يبلغنا، فكنـت استحيي منه لكثرة مـن يحضر مجلسه ببغداد، وأكره أن أفتح عليه بابا يكره مثله. فلما جاء الى الأهواز، ماضيا الى فارس، خلوت به وطاولته الأحـاديث وجررتها الى أن قلت له: أريد أن أسألك عن شيء في نفسي منذ سنين ، وكنـت أستحيي خطابك فيه مـن كثرة مـن كان يحضرك ببغـداد ، وقد خلـونا الآن، ولابـد أن أسألـك عنه. وكان بين يدي جـزء من شعره عليه مكتـوب : «شعر أبي الطيب المتنبي».

فقال : تريد أن تسألني عن سبب هذا؟ وجعل يده فوق الكتابة التي هي «المتنبي» فقلت:

«نعم . فقال هذا شيء كان في الحداثة أوجبته صبوة [٢٠] . فما رأيت رهسمة (تلميحا) ألطف منها [٢١]، لأنه يحتمل المعنيين في أنه كان تنبأ واعتمـد الكذب، أو أنه كان صادقا، إلا أنـه اعترف بالمتنبي على كل حـال قال: ورأيت ذلـك قد صعب عليـه، وتابع التنـوخي . فاستقبحـت أن استقصي وألزمه الافصاح بـالقصة فأمسكـت عنه [٢٢]

مـن ضمن أشيـاء أخرى فـإن رواية التنـوخي تقترح علينـا الخيارات المتعددة التـي أخذها ومعاصروه في الاعتبـار حول سبب لقب المتنبي، أولا ، فهو يمكن أن يكون لقبـا محضا وبسيطا بالمعنى الأدبي دون ارجاع الى معنـاه الحقيقي. المتنبـي نفسه اقترح شيئـا من هذا القبيل عل صديقـه اللغوي ابن جني (توفى ٣٩٢/١٠٠٢) ، فعلى أساس ممـا ذكره في تعليقـه على ديوان المتنبي فشـاعرنـا قد ادعى انه حصـل على لقبه هذا بسبب بيت مـن أوائل شعره : «أنا في أمة تداركهـا الله غريب كصالـح في ثمود» [٢٣] والشاعر بـوضوح يعني بالقول انه مثل النبي صالـح ، الذي لم يكن مقبولا من قومه ، ثمود، الـذين ارسـل لهدايتهم ، يشعـر هو أيضـا بالـوحدة وقلـة التقدير في جماعـة باءت بالضلال التـام. هل يعني البيت أيضـا أنه شعر بأنه مرسل من قبل الله؟ شيء يصعب تقريره، فدعواه الورعة: «تداركهـا الله» التي تترك كـل شيء بشكل صريـح لله تبدو وكـأنها تشير الى أنه يريد تجنب هذا التـأويل، في كلا الحالتين ، يمكن للبيت أن يكون كـافيا ليؤهلـه للقب المتنبي ، لأن هـذه ممارسة معـروفة ضمـن الشعراء العـرب: العديـد من المؤرخين ومنهـم ابن الكلبـي (تـوفي ٨١٩/٢٠٤) ومناطقـة مثـل السكري (تـوفي ٨٨٨/٢٥٧) عرف عنهم انهم رتبوا قوائم كاملـة لشعراء لقبوا بناء على كلمة أو فكرة في أحد أبياتهم [٢٤] ومن المحتمل جدا أن المتنبي استخدم هذه الطريقة لشرح لقبه كغطاء لتمويـه حقائق محرجة، وبالتأكيد ، كما سوف نرى، فإنه لم يقابل بموافقة سريعة التصديق من كل الناس. يجب علينا ، على كـل حال، ألا ننسى أن الخط محل المساءلـة يمكن ويجب أن ينفك عن أي استخدام جرى الاعتياد عليه ، سواء من قبل الآخـرين (اذا كـان الاسم حقيقـة اشتـق من هـذا النسق) أو مـن الشاعر نفسه (اذا كان غطاء للتمويه فحسب)، وعند ذلك يغدو بحد ذاته منسجما مـع ما تخبرنا بـه المصادر عن مغـامراته «النبـوية» الطائشة. الاحساس العميـق بالغربة (أنا غريـب) ، ممزوج بتمرده وانسحابيتـه التي نجدها في عـدد كبير من قصائده وحيـث يشكل تشبيهه «بصـالـح» الحالة المنـاخية أو البيئية بحيـث يجب اعتباره الحافز البـاطني لانحـرافاته الشبـابية ، ويمكـن أن يكون العنصر المهم والمسيطر في شخصيته حتى نهايـة حياته. وكما يصف الأمر ابن فراج (توفي بعد ١٠٤٥/٣٤٧) ، مؤلف «التجني على ابن جني» فان المتنبي كان رجلا «مر النفس» [٢٥].

المصادر تذكر تفسيرين آخرين للقب الشاعر، يحاولان تجاوز المعنى الحرفي والـواضح للقـب. ولكن هـذين التفسيريـن يشبهان الألعاب الصغيرة التي لعبهـا المتنبي والبيئة المحيطة بـه لنزع فتيل الفضيحة من معناها العملي.

وسوف نحيـل هنا الى المراجـع [٢٦]. الاحتمال الثاني الـذي يلمـح التنوخـي إليه هـو افتراض أن الشـاعر في نقطـة معينة مـن ماضيه ادعى كـونه نبيا ـ إما، كما يقول التنوخـي صراحة، كدجال ودعيّ، أو كشخـص آمن حقيقـة برسـالته. ونتيجـة عدم وجـود اعتراف من الشاعر نفسه ، فـإن الجواب على هذا السؤال غير ممكن تقريـره، لكن اذا افترضنا أن شخصـا يعلن صـادقا انه نبـي، فان هناك ثلاثة احتمالات لشرح سلوكه: ان يكون سـاذجا أو أبله، أو أن يكون مـريضا نفسيا ، أو شخصـا عـاقلا ذا طموح سيـاسي ـ أو ذا إحساس بغضب من نوع أخلاقي، هذه التفاسير الثلاثة تم تطبيقها على حالة المتنبي، رغم أن الأول حصل بالخطأ.

لم يكـن المتنبي بـالتأكيـد سـاذجا، والقصـة المضحكة التـي تصوره بهذه الصـورة مؤسسة على حـالة خطأ بهويـة الشخص. وحيث انني على أية حـال، مهتم هنا بظاهرة النبوة المنتحلـة عموما وليس فقط بما تعنيه في الحالة الخاصة للشـاعر، فإن لدي مبررا ما

لوضع الاحالة من المصدر هنا كاملة ـ والقصة هنا أيضا نموذجية عن نوع أدبي ليس منتشرا جدا ولكنه ملحوظ ضمن الأدب الحكائي، يهدف الى امتاع القارىء بالادعاءات السخيفة غالبا بالجنون للانبياء الكذبة، وهو يشكل لهذا السبب نوعا مشابها للأنواع الأكثر تطورا التي تصور الأعمال الطريفة للبخلاء، والطفيليين والظرفاء ، وسأتابع هنا القصة كما رواها كمال الدين بن العديم.

وقرأت في رسالة علي بن منصور الحلبي المعروف بدوخلة ، وهي التي كتبها الى أبي العلاء بن سليمان ، وأجابه عنها برسالة الغفران [٢٧]، وذم فيها أبا الطيب المتنبي، وقال : وذكر ابن أبي الأزهر والقطربلي في التاريخ الذي اجتمعا على تصنيفه (كمصدر لما يقول) [٢٨]: ان الوزير علي بن عيسى [٢٩] أحضره الى مجلسه فقال له : أنت أحمد المتنبي؟ فقال : أنا أحمد النبي ولي علامة في بطني، خاتم النبوة، وأراهم شبيها بالسلعة على بطنه فأمر الوزير بصفعه فصفع وقيد، وأمر بحبسه في المطبق.

ثم طالعت (الضمير هنا عائد لأبي العلاء المعري) (التاريخ) المشار إليه فقرأت فيه حوادث سنة اثنتين وثلاثمائة قال : وفيها (سنة ٣٠٢) جلس الوزير علي بن عيسى للنظر في المظالم وأحضر مجلسه المتنبي،وكان محبوسا ليخلي سبيله. فناظره القضاة والفقهاء فقال : أنا أحمد النبي ، ولي علامة ببطني خاتم النبوة، وكشف عن بطنه وأراهم شبيها بالسلعة على بطنه فأمر الوزير بصفعه فصفع مئة صفعة وضربه وقيده وأمر بحبسه في المطبق.

فبان لي أن أبا الحسن علي بن منصور الحلبي، رأى في تاريخ ابن أبي الأزهر والقطربلي ذكر أحمد المتنبي فظنه أبا الطيب أحمد بن الحسين، فوقع الغلط الفاحش لجهله بالتاريخ، فإن هذه الواقعة مذكورة في هذا التاريخ في سنة ٣٠٢ ، ولم يكن المتنبي ولد بعد ، فإن مولده على الصحيح في سنة ٣٠٣، وقيل أن مولده سنة ٣٠١، فيكون له أن أبي محمد عبدالله بن الحسين الكاتب القطربلي ومحمد بن أبي الأزهر ماتا قبل أن يترعرع المتنبي العمر سنة واحدة ويعرف.

وهذا المتنبي الذي أحضره علي بن عيسى هو رجل من أهل أصبهان تنبأ في أيام (الخليفة) المقتدر (حكم ٢٩٥/٩٠٨ - ٣٢٠/٩٣٢) يقال له : أحمد بن عبدالرحيم الأصبهاني ،ووجدت ذكره هكذا منسوبا في كتاب عبيدالله بن أحمد بن طاهر الذي ذيل به كتاب أبيه في تاريخ بغداد[٣٠].

المعاملة السيئة التي عومل بها بطل القصة على يد السلطات ليست أبدا النموذج الغالب لهذا النوع من الحكايات عن مدعي النبوة، فغالبا ما يرحب بـ«المتنبيين» لقيمتهم الامتاعية القليلة الفضائحية المزموجة بعدم وجود ضرر منهم بحيث يصبحون هدفا للطرائف، بعد أن يتم توبيخهم للتخلي عن مزاعمهم ومحتمل أن يرافق ذلك جلدهم بضع جلدات للتأكيد ، ثم يطلق سراحهم.

ومن المؤكد أن الرجل ذا السلعة في بطنه كان مكروها من قبل «الوزير الطيب» وإلا ما حصل له من سوء المعاملة ما حصل.

إن الزعم بحصول جنون جزئي عند شاعرنا جرب أيضا وسجلت محاولتان في المصادر ، حيث تأسست واحدة منهما على افتراض حصول «مرض» جسدي، فيما بدت الثانية كحيلة لانقاذ حياته. واذا بدأنا بالافتراض الثاني، عن قصة رواها الشاعر الوحيد البغدادي (توفي (٣٨٥/٩٩٥)، وهو لهذا معاصر للمتنبي) . وقد ورد ذكر هذا الشخص في ديوان المتنبي، ولكن ما لدينا عنه ليس غير ملاحظات وتصحيحات في تفسير ابن جني الذي حفظ في أحد مخطوطات هذا العمل (حيث أشير اليه بـ «هاء» لتمييزه عن نص ابن جني) وهو متضمن في النسخة الأصلية المطبوعة[٣١].

وكما رأينا، فابن جني يذكر أن المتنبي اعتاد أن يشتق لقبه من البيت المشهور الذي يشبه فيه نفسه بالنبي صالح . وها هنا يعترض الوحيد على ذلك قائلا:

«اعتاد (المتنبي) أن يحمي نفسه بهذا ، لأنه في الحقيقة ادعى النبوة في (مقاطعة) جبلة واللاذقية بين بداة بني القسيس وكتب لأولادهم مصحفا، وعندما سمع الحسين بن اسحق [٣٢] بهذا الأمر ، أمر بإخفائه بحيث يمكنه الهروب ، لكن خادما من القصر اذاع قصته واجتمع الناس على بوابته مطالبين به (باطلاقه) فأمر طبيبه بالخروج إليهم ليقول: هذا رجل يحتاج فصدا من ذراعيه ثم يقيء عدة مرات وسيكون ضروريا له أن يستنشق زيت بذر اليقطين لأن بداية ميلانخوليا وهي عارض جنون، وعندما قال الطبيب هذا ، تبدد الجمع وهم يقولون: (انه رجل مجنون. أخيرا وحين ما عادوا يهتمون البتة، تركهم (المتنبي) الى دمشق ثم جبل جرش، حيث اختبأ لفترة، ثم عاد إليهم فارسا على مهر شابة قدمها له رجل من قبيلة طيء. ثم قدم على أبي العشائر [٣٣] وبدأت شهرته من هناك [٣٤].

من المؤسف أن هذا التقرير من معاصر للمتنبي تم تجاهله كلية، «الوحيد» لا يشير الى مصدره، مما يجعل الأمر أكثر صعوبة لتقييم صدقية هذه الرواية، وكما سوف نرى أن قصة ادعاء المتنبي النبوة بين بدو منطقة اللاذقية وانه كتب قرآنا يثبت ويؤكد في تقارير أخرى أيضا. والدور الحامي للحسين بن اسحاق والأحداث اللاحقة تؤدي الى اشكالات من طبيعة تاريخية ، سوف يتم التلميح لها بغموض في سياق المصادر الأخرى . والأمر الذي أردنا الاشارة إليه هنا هو ان نزع فتيل انفجار الخطر الذي يشكله ظهور نبي (دعي) ـ خطر ، على حياته وكذلك على الاستقرار السياسي وحيوات الآخرين ـ يتم بالزعم بوجود مرض عقلي لديه. في حالتنا هذه يبدو أن الحاكم وطبيبه لم يؤمنا عمليا بحالة «الميلانخوليا» عند المتنبي ولكنهما استخدماها لحرف انتباه الغوغاء الذين يسعون لقتله (أو ، محتمل الموالين لدعواه بالنبوة،

لأنه ليس واضحا تماما لماذا طالب الناس به).

المحاولة الأخرى لشرح سلوك المتنبي كتعتيم مؤقت تأتي من الباحث العظيم والعالم البيروني (توفي بعد ٤٤٢/ ١٠٥٠) الذي يعرض تفسيره في «رسالة التعلل بإزالة الوهم في معاني نظوم عالي الفضل» [٣٥]. مناقشة البيروني في لقب المتنبي كما تم الاستشهاد بها من قبل كمال الدين بن العديم تتضمن جزءين سأقوم بمعالجة الأول لاحقا . وهنا الجزء الثاني .

ولم يذكر سبب لقبه ـ على صدقه ، وإنما وجه له وجها ما ، كما حكى عنه أبو الفتح عثمان بن جني أن سببه هو قوله: «أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود» وإنما (السبب وراء لقبه هو أن الخيوط [٣٦] في رأسه كانت تديره وتزعجه ، فتحين غيبة سيف الدولة في بعض غزواته، وقصد أعراب الشام، واستغوى مقدار ألف رجل منهم، واتصل خبره بسيف الدولة ، فكر راجعا وعاجله ، فتفرق عنه أصحابه ،وجيء به أسيرا، فقال له: أنت النبي؟قال : بل أنا المتنبي، حتى تطعموني وتسقوني، فإذا فعلتم ذلك فأنا أحمد بن الحسين! فأعجب بثبات جأشه وجرأته في جوابه، وحقن دمه ، وألقاه في السجن بحمص الى أن قرر عنده فضله، فأطلقه واستخصه ، ولما أكثروا ذكره بالتنبي تلقب به كيلا يصير ذما إذا احتشم أخفي عنه، وشتما لا يشافه به واستمر الأمر على ما تولى التلقب به.

قلت (ياقوت أو ابن العديم): الذي يقوله ابو الريحان (البيروني) عن المتنبي وانتظاره لغياب سيف الدولة في غارته، الخ، ليس صحيحا لأنه ليس هناك أحد من أهل الشام أو أي من المارين بالاقليم ذكر حصول شيء من هذا القبيل من المتنبي خلال أيام حكم سيف الدولة في حلب وبلاد الشام، أو ذكر انه سجنه بعد اتصاله به ، كل ذلك حصل في أيام لؤلؤ الأخشيدي، حاكم حمص[٣٧].

نقد ابن العديم (أبو ياقوت) ذو قيمة ومن المقلق كون عالم ومؤرخ بشهرة البيروني يمكن أن يرتكب زلة مثل هذه من الممكن أنه كتب هذا العمل ـ الذي لا يختلف نوعا عن انتاجه الأدبي ـ في سن مبكرة، عندما كانت مصادر مهمة مثل «نشوار المحاضرة» للتنوخي (كتب خلال فترة عشرين سنة تقريبا بين ٣٦٠/ ٩٧٠ و٣٨٠/ ٩٩٠) غير متوافرة عنده. وحيث إن هذا الجزء من القصة مشكوك فيه ـ وكل المصادر الأخرى تتفق على أن الجزء «النبوي» من حياة المتنبي كان قبل فترة طويلة من اتصاله بسيف الدولة ـ فإن المعلومات حول قلقه المرضي بالكاد يمكن أن تأخذ مصداقية رغم أنه ليس من الضروري أن تكون خاطئة. لنقل اذن أن افتراض التشوش العقلي كان أحد الأساليب للتعامل مع ظاهرة التنبؤ.

لا أحتاج للدخول في تفاصيل عن الحقائق التاريخية التي يمكن أخذها من المصادر والمتعلقة بالمرحلة «النبوية» لأن بلاشير قام بما يكفي في هذا الاتجاه [٣٨]. المصادر التي استخدمها تتضمن نصوص الحكاية ـ التاريخية وكذلك أشعار المتنبي التي هي من ترتيب الشاعر نفسه ، وهي مرتبة تاريخيا وتسبقها غالبا سطور تحدد بعض الظروف التي نظمت فيها، والذي يتبين لنا من كل هذا انه بعد مجيئه الى الشام من بغداد حوالي ٣١٨/ ٩٣٠، أحس المتنبي بانجذاب الى مدينة اللاذقية ، حيث إنه وبالرغم من قلقه وترحله المتواصل ، فقد عاد إليها عدة مرات: لقد وصل هناك للمرة الأولى في أواخر ٣١٩/ ٩٣١ ، حيث القى ثلاث قصائد على عامل المدينة الحسين بن اسحق التنوخي ، وبعد استراحة قصيرة في طبرية عاد الى اللاذقية مجددا في وقت صار فيه ابن عم الحسين ، علي بن ابراهيم عاملا، حيث امتدحه على سحقه لتمرد بدو بني القسيس، وأخيرا بعد زيارة حلب وانطاكية، عاد مجددا للاذقية في أواخر ٣٢١/ ٩٣٣، حيث يبدو أنه اتصل بأبي عبدالاله معاذ بن اسماعيل الذي عن طريقه حصلنا على وصف جميل لزعم المتنبي بنبوته، مليء بالأشياء التي يصعب تصديقها . (ولأن هذه القصة مروية جيدا، ومن المحتمل جدا أنها ذات أساس تاريخي ، فقد أضفت ترجمة لها في ملحق هذه الدراسة) اذن فهذا يمكن أن يكون الوقت الذي قرر فيه المتنبي القيام بمغامرته النبوية، وضمن ذلك القيام ببعض المعجزات [٣٩]. اذا كانت قصة الوحيد عن هروب المتنبي مبنية على واقعة حقيقية، فيظهر لنا أن شاعرنا كان قد تفحص السوق لبضاعته هذه خلال زيارته الأولى الى اللاذقية ، رغم أن نجاحه كان ضعيفا بكل الأحوال، فإن قراره بإضافة بعد سياسي لادعائه الذاتي بقيادة روحية خلال زيارته الثالثة ، للاذقية حصل بضم بعض من بدو قبيلة كلب في بادية السماوة وتحريضهم على تمرد مفتوح ضد السلطات كان بنو كلب معتادين على وجود الدعاة الشيعة من الفئات الأكثر تطرفا (القرامطة وغيرهم) وجاهزين للانتساب الى مشروع خروج على السلطة الحاضرة اضافة بالطبع الى رغبة النهب والسلب.. بعد ذلك بوقت قصير ، لم يعد لؤلؤ الغوري ، حاكم حمص ونائب الاخشيديين في المنطقة ، قادرا على تحمل المزيد من هذا ، وتحرك باتجاه هؤلاء مع جيشه. تشتت البدو واعتقل الشاعر حيث قضى سنتين بائستين في السجن (بدءا من ٣٢٢/ ٩٣٤ وحتى نهاية ٣٢٤/ ٩٣٦)، الى أن حصل على اطلاق سراحه وذلك عن طريق استرحام سياسي أرسل الى الحاكم اللاحق بعد لؤلؤ، اسحق بن كيغلغ ، وطلب من المتنبي اعلان التوبة على العموم، وبعد أن شهدت توبته، أطلق سراحه . ومنذ ذلك الحين بالتجاور مع اتساع شهرته كشاعر، فإن لقبه «المتنبي» انتشر أيضا. لدينا، على أية حال ، شهادة صريحة أنه في العام ٣٢٥/ ٩٣٧ لم يكن هذا الاسم معروفا في بلدته بالكوفة [٤٠].

من سوء الحظ، فإن المصادر لا تخبرنا الكثير عن تعاليم ومزاعم المتنبي النبوية بشكل محدد ، كما أنه ليس لدينا أية معلومات محددة عن التهم التي رفعت ضده وليس هناك وصف للمحاكمة نهائيا. وكما ذكر سابقا، فإن بعض الباحثين (بلاشير، ماسينيون ، وطه حسين، اضافة لآخرين) قد خمنوا انه كان

بالتأكيد قرمطيا، أو على الأقل ان لديـه تأثرات قرمطية ولكنه يعمل لحسابه الخاص ، توقيت وجغرافية وتقنية محاولته التي لم يتوافر لها النجاح للفوز وتغيير العـالم يمكن أن تتناسب بالتأكيـد مع هذه الفرضية، وكذلك أيضا مـرحلة شعره التمردي (اصطلاح بلاشير) قبل قيامـه بالعصيان. لكن في كـل هذه الأشياء لا يتوافـر لنا دليل صريح واضح، وهناك بالتأكيد حقيقـة واحدة يمكن أن تواجه هذه الفكرة وهي بشكل دقيق مسألـة تنبؤه. فمحرض قرمطي يمكن أن يكون أو يزعم كونه داعية مرسـلا من قبل الامام،أو يمكن أن يزعم بأنه الامام نفسه ـ وربماحاول المتنبي ذلك، أيضا [41] لكن ادعاءه النبوة في هـذ الحالة سيكون لا معنـى له إلا إن كان يـأمل أن يعتبر الامام السابع محمد بن اسماعيل، الذي كان متوقعا أن يعود بصفة «الناطق» السابع والأخير، والـ «نبـي الذي يأتي بالشريعة»، والذي بصفته المهدي سيحكم العالم بالعدل، لكن لا شيء في النصوص التي تعاملت مـع عصيان المتنبي يمكن أن يقترح هـذا التفسير. والسؤال لهذا السبب يقـوم في سياق أي فـرقة دينيـة يمكن أن يكـون لمزعم النبوة معنى؟ للاجابـة على هذا السؤال، سندرس الآن الجزء الأول من مناقشة المتنبـي لهذه المسألة [42] يكتب كمال الدين بـن العديم ما يـأتي وذلك بموافقـة من ياقوت: «ذكـر أبو الريحان محمـد بن أحمد البيروني، ونقلته من خطه : ان المتنبي لما ذكر في القصيدة التي أولها: «كفى أراني ويك لومـك ألوما».. النور الذي تظاهـر لاهوتية في ممدوحه ، وقال: «أنـا مبصر وأظن أني حالم» ودا ر على الألسن ، قـالـوا: قـد تجلى لأبي الطيـب ربـه! وبهذا وقـع في السجـن، و«الوثاق»[43] الذي ذكره في شعره: «أيا خدد الله ورد الخدود».

وقبل أن نـأخذ نظرة أقرب الى القصيـدة محل التساؤل، يجب أن نضـع بسرعة مـلاحظـة على أن البيروني يبـدو وكأنـه يفترض حصول حبسين لشـاعرنـا، الأول ـ الـذي ذكرنـاه قبل قليـل ـ لا يتصل بشكـل صريح مع مـزاعم بالنبـوة. يبدو على أية حـال ، انه بوضع هذه القصة ببساطة جنبا الى جنب مع الأخرى التي ذكرناها سابقا المتعلقة بفترة «نبوته» القصيرة انـه يأمل للاشارة الى رابطة بين القصتين واحساسه يمكن أن يكون بـالتأكيد صحيحا. يجب أن نضع في الاعتبار أيضـا ضمن هذا السياق أن قصيـدة «أيا خدد الله ورد الخدود» يفترض عمـوما أنها ألفـت أثنـاء فترة سجن المتنبـي بسبب مغامرته «التنبؤية» [44].

المقطـع من القصيـدة التـي تم تجريـم المتنبـي عليها والـذي يستشهد به المتنبي يجري وفق هذا الترتيب [45]:

يا أيها الملك المصفى جوهرا
من ذات ذي الملكوت اسمى من سما
نور تظاهر فيك لاهوتيه
فتكاد تعلم علم ما لن يعلما
ويهم فيك اذا نطقت فصاحة
من كل عضو منك أن يتكلما
أنا مبصر وأظن أني نائم
من كان يحلم بالاله فاحلما
كبر العيان علي حتى انه
صار اليقين من العيان توهما

الصورة واللغة في هذا المقطع يظهـران بوضوح مبالغة كبيرة ، الى درجة تجديفية . فالشاعر يقوم بالتلميح أن الممدوح هو مثل الاله أو هو الاله نفسه.

ليسـت المبالغـة التجديفيـة شيئـا بعيدا عـن الشعر المسمـى بـ«الشعر المحدث» خلال زمن الخلافة العبـاسية، فأبونواس أنتج نماذج شهيرة، وهناك أشيـاء أكثر في شعر المتنبـي، أيضا[46] لكن هذا التـأليه الصـارخ للشخص يبـدو حالـة استثنائيـة . الوحيـد البغدادي المعلـق على الروايـة محرج بالتأكيـد من هـذه الفضيحة، ورغم ذلك، فإنه يقدم تبريرا للشاعر، قائلا:

هذه القصيدة تثير الشكوك حقيقة، وهذه الكلمات ممجوجة في مديح بشر. السبـب (بالنسبة له) أنه أراد استمالـة الممدوح لكشف اعتقاداته الدينية (مذهبه) فلو قبل بهذا الوصف، فسوف يعرف أن اعتقاده فاسد، واذا لم يوافـق على المديح، فسوف يعرف أن اعتقاده ليس عـدائيا[47]. والذي يقترحـه الوحيد لا يمكن الموافقـة عليه أو عدم الموافقة، انـه على أية حال، ليس محتمـلا كثيرا. نحن لا نعرف الكثير عن المـدوح بالقصيدة. لقد كـان شخصا يدعى أبـا الفضل (هذا كل ما نعرف عن اسمه). ويقول المصدر عنه، انه أضل المتنبي بعد أن ضل هو نفسه [48].

القصيدة من أوائل قصـائد المتنبي، وربما أنه ألفها في الكـوفة حوالي ٣١٥/ ٩٢٧، حينما كان الشاعر في أوائل مـراهقته ، الكوفة، كما رأينا ، كانت حاضنة للغنوصية الاسلامية ، ونعلم أنه في أوائل القرن العـاشر على الأقل فإن واحدة مـن الفرق الغنوصية، الفـرقة الاسماعيلية، كانت قد بدأت بإعادة كتـابة واعادة تأويل أساطيرها الغنوصية بـاللغة الفلسفية للافـلاطونية الجديدة (النسفـي، الذي قتل عـام ٣٣١/ ٩٤٢، هو المؤلـف الاسماعيلي الأول المعروف لنـا باستخدامه لنظام الافـلاطونية المحدثة) [49]. تحت هذه الظروف فإن صفة المتفلسف يمكن أن تتناسب مع الوضع بشكل جيد. لهذا سوف نفترض أنـه كان مرشـدا ومعلما غنوصيا للمتنبـي، سوف نلمح بشكل غير مباشر الى الصبي المجتهد في التعبير القادر على نظم الأبيات التي قرأنا. أو بشكل أكبر احتمالا ، الشاعر الذي حاول دفع مرشده للتصريح عن نفسه ، ولكن بالطريقة المعاكسة التي اقترحها الوحيـد البغدادي، ومهما يكن الأمـر ، فإن نظرة أعمـق الى الشعر نفسه تكشف حقيقة مهمة لم تستثر اهتماما كافيا في المناقشات عن اعتقادات المتنبي المبكـرة، رغم أنه واضح تمامـا، فما يصفه المتنبي هو تجلي شخص بشري كاشفا عن الـوهيته، هذه الفكرة من طبيعة أجنبية غـريبة عن الاسماعيليـة، التي لم تكن تـؤمن بـألـوهية علي

والائمة ، لكنـه معروف في تقـاليد الفرق الأخـرى الغنوصيـة، من الغلاة كما يلقبهـم أعداؤهم بـالضبط بسبـب تأليههم لـلائمة . في تقاليدهـم التي نعرف عنها جيـدا حاليا (والشكر في ذلـك يعود الى هاينز هالم)، ان معجزة تجلي الامام في حضرة أحد أنصاره هو شيء ممكن عمومـا هناك قصص، خصوصا عن الامـام الخامس محمد البـاقر (تـوفي ١١٤/٧٣٢ أو ١١٧/ ٧٣٥ في المدينة) في كتـاب «أم الكتاب» الـذي في أجزائه الأكثـر قدمـا، يتواجـد واحد مـن العملين الاصليين للغلاة الكوفيين، فإن محمد البـاقر مصور في تجليه حيث يحول نفسه بنجاح الى محمد وعلي ، وفـاطمة والحسن، والحسين، أي الخماسي الـذي يمثل جـوارح الالـه الأزلي (٥٠). يمكن أنـه لم يحصل بـالصدفة أن «الجوارح» (رغم أنها تشير الى كلمـة أخرى: الأعضاء). تلعـب دورا مهما في وصف المتنبي الشعري، أيضـا كل هذا بالطبـع، مازال يشكل أساسـا ضئيلا لاعتبار المتنبي «غـاليا» ولكن هناك أيضـا زعمه «النبوة» وكما رأينا ، في كل الفـرق المعتدلة ضمن الاسـلام هناك مكان لنبي بعـد نبي. لكن الأمر مختلـف مع هـؤلاء الذيـن يؤلهون الائمـة : فأي داعيـة يقوم بـرفع قضيتهـم ويتحدث إليهم يمكن بشكل معقـول أن يسمى «نبيا» واذا نظرنا الى تاريخ «الغـلاة» نجد بالتأكيد أن الأنبيـاء موجودون (٥١). وهكذا يبدو لي محتملا أنـه عندما أعلن المتنبـي نفسه نبيا ، فقد قـام بذلك بحسب تقاليـد الفرق «الغالية» . نحن نعلم أن طـوائف متعددة من هـذه الفرق الغنـوصيـة، خصوصـا اتبـاع اسحق الأحمر (تـوفي ٢٨٦/ ٨٩٩) وابـن نصير (تـوفي حـوالي ٢٥٠/ ٨٦٤)، انتشروا في منطقة حلب واللاذقية، ومن حيث جغـرافية الهراطقة فإن كل هذه الحقائق تجد مكانها المناسب(٥٢)، والنصيريون ، بالطبع، مازالوا يسكنون المناطق الساحلية المحيطة باللاذقية الى هذه الأيام. ليس في قصدنـا هنا، على أيـة حال تصنيـف شاعـرنا ضمـن احدى هـذه الطوائف، فالمصادر لا تقدم مفتاحـا للجواب على هذا السؤال، أكثر من ذلـك، قد يبـدو انه بالنسبـة لشخص وهـب هذا التهـور وهذا الصوت، شديد المرارة، فإن من الصعب أن يكون قد ربط نفسه الى فرقـة منظمة مـع قواعد ثـابتة. الـذي نقترحه هنـا، اذن ان افكارا غنوصيـة شيعية مـوجودة حولـه قدمـت الأساس بشكـل قطعي لتفكيره وحرضته ليحـاول انقاذ العالم ضمن الخطوط التـي تدعو اليها هـذه الدوائر. قد يخمـن المرء أن المتنبي اعتبر أبا الفضـل امام «ـه» الالهي، وربما كان هذا الاحساس كمن وراء التقدير الخاطيء بشكـل غريـب للبيروني ، لكـن ليسـت هناك رابطـة واضحـة بين قصيدته في أبي الفضل و«تنبيه».

سـواء تم الغـاء هذه المرحلـة من حيـاة المتنبي ، كما حصـل بتوبتـه الرسميـة، أو ، على العكس، ان كـان لها تأثير تكـويني على باقـي حياتـه، وخصوصـا في شعره، فهـذا سؤال يظـل محتاجـا للـدراسـة في العمق. مـاسينيـون الـذي كان أول مـن تطـرق لهذا السؤال ، كـان يميل لفكـرة أن اللهجة المرة والمتغـرسطة التـي تغمر العديـد من قصـائد المتنبي تخون الاحسـاس الأساسي للمبـاديء الأولية الغنوصية (القرامطة ، بحسب ماسينيون) الذين هم الأكثر «معـرفـة» وحكمـة (٥٣)، حـاليـا أود الاقتراح بـانـه كـان هنـاك استمـرارية ثـابتـة في «منظومـة أفكاره» رغـم نقلتـه من الـروح التمردية الى حالة انسحابية (غالبـا ما كانت تمردية بالقدر نفسه). المرارة الأسيانة في روحه، التي رآهـا ابن فراج، تشير الى الفقد والى انكشاف الأوهام، بعـد أن صار غير قادر على فتح العـالم الحقيقي كقائد نبـوي، فإن محاولته الأكثـر نجاحا بكثير «لاخضـاع» عالم الشعر من المحتمل أنه كانت محاكاة وبديلا بالنسبة له:

وربما كان المتنبي اعتبر سخرية فظة لو شهد مريده المتعصب أبو العلاء المعري، يدعو ديوانـه بطريقة ملتبسة بـريئة بـ«معجز أحمد» (٥٤).

---

* وولفهـارد هـاينريـش ، بـروفيسـور اللغـة العـربية في قسـم لغـات الشرق الأدنى والحضارات، جامعة هارفارد. قائمة منشوراته تتضمن: (1969) Dichtaug und griechische poetix «يد الريح الشمالية : آراء في الاستعارة والمعنى المبكر للاستعـارة في الشعرية العربية» (١٩٧٧)، و«في أصول الثنائيـة حقيقة مجاز» Studia islamic 59 (١٩٨٤). وهو يعمل حاليا على دراسة شاملة حول النظرية الأدبية العربية القروسطية والدراسة مترجمة عن كتـاب «شعر ونبوة: بدايـات تقليد أدبي» من تحريـر جيمس ل. كوغل.

الهوامـــش

١ – بـدلا مـن قـول «مسلمين» سيكـون أكثر دقـة استخـدام تعـريفـات أقـل مباشرة مثل «الناس الذين يزعمون الولاء للاسلام»، لأن فرقا تؤمن بوجود أنبياء، بعـد محمد تعتبر غير مؤمنـة بالنسبة للبـاقين هذه الاشكاليـة نفسها جعلت الاشعـري (توفي ٣٢٤/ ٩٣٥) وهو واحـد من مؤسسي علـم الكلام في المذهـب السني، يبـادر لتسمية عمـل له بـــ«مقالات الاسلاميين واختـلاف المصلين»، متجنبا التحيـز في مسألـة من يمكـن له أن يسمـى مسلما. ويجب الملاحظة أن التكفير غير محبـذ في الاسلام عندمـا تكون هناك شكـوك تتعلق بعلاقة المسلم بربه.

٢ – انظـر : ا. جـي. ونسنـك في Concordance de le tradition musulumance, vol. (Lieden 1936 - 69), 4.321 1-3.

٣ – مادة «الهام» في انسكلـوبيد ـ الاسـلام»، (لايدن – ١٩٦٠)، وهـي على أية حال ، مـوجزة وغير مرضية ، الالهام طـريق اختياري في اكتساب المعـرفة ـ وهو المفضل عند الصوفيين ـ وهو يختلف بـالمقارنة عن التعلم ويوصف الى حد ما من قبل العالم العظيـم المؤيد للتصوف الغزالي (توفي ٥٠٥/ ١١١١) في فصله المعنون «شرح عجـائب القلب» ، في عمله الأشهر «احياء علـوم الدين». هذا المقطع محل التسـاؤل ترجمه للانجليزية رتشارد جـي. مكارثي، س.ج، «الحرية والانجاز (بوسطن ١٩٨٠)، ص ٧٨ –٣٨١. والمؤلفون الذين كانوا غير متعاطفين مع مزعـم الصوفية بتلقي المعرفة بـالالهام يفضلون الحديث عن «الـوسـاوس» و«الخطرات» أو العكس، ويقـوم بايارد دودج في تـرجمته «لفهرست» ابن النديم (كتب عـام ٣٧٧/ ٩٨٨) بالاشارة بقسوة نوعا ما الى هذه الممارسات باعتبـارها «نوبات مرض عقلي وهلوسـات». انظر «فهرست ابن النديم» (نيويورك ١٩٧٠). ا ٤٥٥.

«الخطـرات» تعني ببسـاطة «أفكـارا فجـائية» وهـي لا تفترض وجود مصـدر محدد، بينما تشير كلمـة «وسـاوس» عـادة الى «همس» و«دس» الشيطـان، وهكذا يتم التشكيك بالالهام بوضع الشك في مصدره.

ابن الجوزيـة (توفي ٥٩٧/ ١٢٠٠ في كتـابه «تلبيـس ابليس» ، يـرفض كتـابات الصوفيـة، مستوحيـا مدرسـة أحمد بن حنبـل (توفي ٢٤١/ ٨٥٥) ، وذلـك

بـالقول ان أهـل الجيلين الأولين من الاسـلام لم يتحـدثوا عـن الوسـاوس والخطرات. وهكـذا فإن هـذا يعني بـالنسبة لـه انهما مصدران غير شرعيين للمعرفـة ، انظر د. س . مارغليـوث، ترجمة «تلبيس ابليـس لابن الجوزي»، «الثقافة الاسلامية» ١٠ (١٩٣٦): ٣٥٨.

٤ – انظر مسـاهمة مايكل زوتلر في هـذا الكتاب (المقصود كتاب «شعـر ونبوة» الذي اقتطعت منه هذه الدراسة).

٥ – عـن دور جبريـل هــذا، انظـر وولفهـارد هـاينــريـش، (Arabische Dichtung and griechische) (فايسبادن (١٩٦٩)، ص ٣٤ – ٣٥. أيضا عـرفان شهيـد «الشعر العـربي كوسيلـة نقـل للدعـاوة الدينيـة في بدايـات الاسلام»، وعلى أية حال يمكن أن يفهم من المؤلف أنه يقترح ان جبريل استمر بكونه مصـدرا للالهام بالنسبة للشعـراء المسلمين الآخرين. بقدر معـرفتي بالأمـر، فهذه ليست بـالنقطة المهمة ــ على الأقل في العالم العـربي . الشعراء الفرس قـاموا لاحقـا باحياء الفكـرة وصرحوا بـأن ملائكـة تلهمهم (الملاك جبريل أو الملاك الزرادشتي ساورش) أو يلهمهم الخضر.

٦ – حـول الاستخـدامات المتعـددة لكلمـة «الشيطـان» في هذا السيـاق. انظـر . اغناز غـولدزيهر، Abhaudlungen Zur arabischen, Philologiei القسم الأول (لايدن ١٨٩٦) ص ص ٧ – ١٤.

٧ – هكـذا في «رسـالـة التوابـع والزوابـع». حيـث يخبر الشـاعـر الاندلسي ابـن شهيـد كيـف أن تابعـه أخـذه الى أرض الجن حيـث يقابـل أرواح الشعـراء المشهورين الآخرين.

٨ – هكـذا يرد في القسـم الايبستمـولوجـي في بـداية «أصـول الـدين» للعـالم عبدالقاهر البغدادي (توفي ٤٢٩/١٠٣٨) وكذلـك «أصول الدين» (استانبول ١٣٤٦/١٩٢٨). ص ص ١٤ –٨١٥

٩ – انظر : هاينريش ، Arabisch Dichtung ، ص ٤٧ــ٤٨.

١٠ – هذا المعنـى الخاص للاشتقـاق الخماسي لم يحصل على دراسـة كافيـة في القواعد الموجودة ، وليـام رايت، قواعد اللغة العربية، الطبعـة الثالثة، المجلد الثـاني، (كامبردج – ١٩٥٥) لا يقـوم بـذكره بشكـل صريـح ولكن امثلتـه تحتوي مواد ذات علاقة ، مثل كلمة تنبـي «قدم نفسه كنبي»، وتحلم «حاول الحصول ، أو يدعي الاعتدال»، في الحالة الثانيـة، يقدم رايت التذبذب السامي بين المحـاولــة المخلصـة أو البريئـة وبين الادعــاء . وولفـدايترك فيشر، في Grammatik des -Klassischen Arabisch (فايسبـادن، ١٩٧٢) ص ٨٨ ، يعرف معنى هـذه الفئة من الفعل الخماسي على أنـه «المحاكاة - Sieh Verstellen) التي تبدو أحاديـة الجانب كثيرا، اللغويون العرب قامـوا بتعريف الجذر الاسـاسي على أنه «التكلـف» ، الـذي هـو نفسه فعـل خماسي، بمعنيين أيضا: «اقتباس شخص ما» وتصنع ، ادعـاء» رضي الدين الاسترابادي (توفي ٦٨٦/١٢٨٧) وهو واحـد من أهم علماء النحو، يفضـل بدلا من ذلـك فكرة «الانتساب» على سبيـل المثال موضـوع الفعـل (مثل : تحلم) تنسبه ــ ينسب نفسه الى فكرة (الحلـم) أو بكلام آخر، يعزو اليـه هذه الصفة ، هذا التعـريف يحتوي بـالتأكيـد على ميزة تحييـد الثنائيـة «اقتباس» عـن «تشابـه» حيث يشملهما معا، انظـر كتابه «شرح شـافية ابـن الحاجب». تحرير محمـد نور الحسن، ٤ مجلدات (بيروت ١٣٩٥–١٩٧٥) المجلد الأول ص ١٠٤ – ١٠٥.

١١ – ادم ميـز Die Renaissanse de Islam ، تحريـر هـاينـريـش ركنـدورف (هـايـدلبرغ ١٩٢٢) ، الترجمة الانجليـزيـة، «عصر النهضـة الاسلامـي »، ترجمة س خـودا بخش ودافيـدس. مارغليـوث (باتنـا ، الهند ١٩٣٧).

١٢ – الدراسـة الأحدث للحياة الثقافيـة لهذه الفترة التاريخية يمكن أن نجـدها في كتاب جـويل كرايمـر «الهيومانـزم في عصر النهضة الاسلامـي» (لايدن، ١٩٨٦).

١٣ – بـرنـارد لـويس . «العـرب في التـاريـخ» (١٩٥٠ ، اعـادة طبـع ، لنـدن ١٩٥٨). ص ٩٩ ، الفصـل ٦ . موجـود ضمن عـلامات تعليـق qutation marks ولـذلـك فهذا يفترض أنـه قصـد بـه التلميح الى عنـوان قصيـدة شـي. والفصل هذا نفسه يعالج موضوع الحركات المختلفة للسخط والعصيان ضد النظام العباسي التي بلغت ذروتها في الدولة الاسماعيلية في القرن التاسع.

١٤ – المتنبـي واحـد مـن الشعـراء القـروسطيين العـرب القـلائل الـذيـن لهم دراسة بحجم كتاب في اللغات الغـربية. رجيه بلاشير، Un Poete arabe du Ive siecle de Hegire : أبو الطيب المتنبي (بـاريس ١٩٣٥) والعنوان الفرعي للكتاب (مقـالة في تاريخ الأدب) تشير الى الوجهة السيرة ــ تاريخية التـي اختـارها المؤلـف، هنـاك محاولات مشـابهة عـديدة لبـاحثين عـرب، خصوصا الدراسات الرئيسية الثلاث لمحمود شاكر، عبدالوهاب عزام، وطه حسين، التي نشرت بالعـلاقة مع ألفية المتنبي عـام ١٩٣٦ (١٣٥٤ هجرية ، وقد توفي عـام ٣٥٤هـ) والدراسة المفيدة خصـوصا هي الطبعة الثـانية من كتـاب «المتنبي» لمحمـود شاكـر . القسـم الثاني : (القـاهرة، ١٩٧٧) التـي تحتوي مسرد المؤلف وتوثيقه للنزاع الأدبي الذي أشعله هذا الكتاب، اضافة الى ـ والأكثر أهمية ـ لنا ـ ثلاث سير قديمة وغير منشورة حتى الآن لشاعرنا ، أخذت من المصـادر التالية: «بغية الطلـب في تاريخ حلب» . للمـؤرخ الحلبي كمال الدين بـن العديم (توفي ٦٦٠/١٢٦٢) و«تـاريخ مدينة دمشـق»، لابن عساكر (تـوفي ٥٧١/١١٧٦). و«المقفى» وهو عمل ضخـم غير منته للمؤرخ المصري المقـريـزي (تـوفي ٨٤٥/١٤٤٢) قصـد منـه أن يحتـوي سير كـل الأشخاص المشهورين الذين عاشوا في مصر. وهذه الأعمال الثلاثة مكتوبة في مرحلة لاحقة ، لكنهـا تحتوي مواد من مصادر أبكر غير متـوافرة لنا بسبب ضياعها . ابن العديم ، خصوصا ، اثبت كونه قيما جدا بسبب غناه التفصيلي في الاشارة، وكان مساعدا لنا جدا في بحثنـا، أيضا مجموعة لنصوص قديمة ذات علاقة بالموضوع لعبد الله الجبوري، «أبوالطيب المتنبي في أثر الدارسين» ، القسم الأول (بغداد، ١٩٧٧).

١٥ – في هذا التقييـم، اعتمد على المبحـث الأكثر جـدة لهاينز هـالم ، خصوصـا Die islaische Gnosis: die Schia und die Alawiten (زيوريخ ١٩٨٢) عن دور المدائن والكـوفة كحاضنة للغنـوصية الاسلاميـة المبكرة، انظر ص ١٦/١٨.

١٦ – التقييـم الأكثر مـوثوقيـة حول نسـب المتنبي هـو الذي يقـدمه النحـوي والمختص بالمتنبـي أبو الحسن علي بن عيسى الـربعي (توفي ٤٢٠/ ١٠٣٠) الذي عرف المتنبي في شيراز ، ويرد في «بغية الطلب» ، لكمال الدين بن العديم، وذلك في كتاب «المتنبي» لمحمود شاكر:

«أخبرنا صديقنـا أبو الدور ياقوت بـن عبدالله الرومي، مـولى الحموي البغدادي قال : رأيت ديوان ابي الطيب المتنبي بخط أبي الحسن علي بن عيسى الربعي، قال في أوله : «الذي أعرفه عن نسب أبي الطيب أنه : أحمد بن الحسين بن مرة بن عبدالجبار الجعفـي ، وكان يكتم نسبه، وسـألته عـن سبب ذلك فقال: إني أنزل دائما بعشائر وقبائل من العرب، ولا أحـب أن يعرفوني، خيفة أن يكون لهم في قومـي ترة. ويتـابع (الـربعي) واجتـزت أنا وأبـوالحسن محمـد بن عبيدالله السـلامي الشاعر على الجسر ببغـداد،وعليه من جملة السـؤال رجل مكفوف. فقال لي السـلامي : هذا المكفوف أخـو المتنبي ، فدنوت منـه فسألته عن ذلك فصدقـه، وانتسب هذا النسب وقال: «من هنـا انقطع نسبنا» ، وكان مولده (المتنبي) بالكوفة في (قـاطع) كندة سنة ثـلاث وثلاثمائة ، وأرضعته امرأة علوية من آل عبيدالله).

هذا بـالمناسبة ، هـو التقرير الـوحيد الـذي يشير الى أخ للمتنبي وكونـه شحاذا يمكن أخذه، رغـم أنه ليس بالضرورة قـد حصل باعتباره اشـارة الى الحالة الاجتماعية المتدنية لعائلتـه. قاطع كندة الذي قيل أن شاعرنـا ولد فيه يصفه أبو الحسين بن النجار (توفي ٤٠٢/ ١٠١١)، مؤلف «تاريخ الكوفة» باعتباره يتألف من ثلاثة آلاف منزل يسكنهـا السقاؤون والخياطون، وهذا الاقتباس من الكتـاب الضائع لابن النجـار يورده أبوالقاسـم عبدالله بن عبـدالرحمن الاصفهـاني (تـوفي بعـد ٤١٠/١٠١٩): في «الواضـح في مشكـلات شعـر المتنبي»، من تحرير محمد الطاهر بن عاشور (تونس ١٩٦٨)، ص ٦ رغم أن هذا بـالتأكيد خبر مبـالغ فيه ولا يمكـن أخذه بحـرفيته ، فهو يعكس البيئة الاجتماعية الغالبـة في القاطع ويتطابق، مـع الاخبار عن أن أبا الشـاعر كان يكسب عيشـه من العمل سقـاء، ويجب أن نلاحـظ هنا أن شاكـر يعتبر هذه الروايات افتراءات مختـرعة مـن قبل الكاتب المشهور المحسن التنـوخي (توفي ٣٨٤ / ٩٩٤)، الذي هـو المسؤول عن بعض هـذه الروايات والـذي ينتمي الى

دائرة شخصيات الأدب في بغداد التي كانت معادية للمتنبي. التناقض الموحي في هذه الروايات هو ان والد الشاعر يظهر فيها باسم عيدان، وليس الحسن. وهناك على أية حالة شهادة مستقلة عن هذا الاسم في قصة ضمنها الناسخ محمد بن علي بن نصر الطالبي (توفي ٤٣٧/١٠٤٥) في مجموعته عن روايات مشهودة عيانا عنوانها «المفاوضة» وهي تخبرنا كيف أن الشاعر النامي (توفي ٣٩٩/١٠٠٨) فقد مركزه باعتباره الشاعر المفضل في بلاط سيف الدولة الحمداني في حلب للقادم الجديد المتنبي، وكيف أنه وقد امتلأ بالمهانة، سأل راعيه الحمداني السابق كم تفضل علي ابن عيدان السقاء؟ (في: شاكر، المتنبي ٢، ٣٢٢) فرادة الاسم، وهي نقطة لصالح أصالته، وقد أدى الى اغلاط في لفظه من حين لآخر في المراجع والمناقشات حول طريقة نطقه الصحيحة، انه يحمل معنى عيدان الشجر أو النخيل، ومن الواضح أنه لقب، رغم أننا لا نعرف شيئا عن سببه، كون الرجل ينتسب حقا لقبيلة جعفي تزعمه رواية نقلها المحسن التنوخي نفسه الذي يفترض شاكر انه على عداء مع شاعرنا. لا نعرف لماذا عاش في (خطة) كهذه، ولكنا يجب أن نشير الى أن خطة مذحج، حيث يتواجد القسم الأكبر من جعفي، كان موقعها بعد موقع كندة في جانبها الغربي.

١٧ – من بين عديد: جابر بن يزيد الجعفي، المفضل بن عمر الجعفي، ومحمد بن الفضل الجعفي، را: هالم، ص ٩٦، ٢١٤، و٣٠٢.

١٨ – المصادر هي: الربعي (شاكر المتنبي ٢٥–٢) الاصفهاني (الوحيد ص ٦) والمحسن التنوخي (شاكر ٢٥٦–٢).

١٩ – لويس ماسينيون في (al-mutanabbi: devant aloccasion de san le siecle ismaelien de l'Islam) millenaire (بيروت ١٩٣٦) ص ١–١٧، ٥٥–٨٦، محمد محمد حسين «المتنبي والقرامطة» (رياض ١٤٠١/١٩٨١) ص ٧٦ – ٨٧٣

٢٠ – اتبعت مفردة «صبوة» الواردة في «نشوار المحاضرة» للمحسن التنوخي، تحرير عبود الشالجي، القسم الثامن (بيروت، ١٣٩٣/١٩٧٣) ١٩٨ – ٨ اذا تم اعتماد التفريغ س و ر ة، الذي يظهر في كل نظائر هذه الرواية المعروفة لي (حتى في الطبعة المبكرة في القسم ذي العلاقة في «نشوار المحاضرة»، «الجزء الثمين» (دمشق ١٣٤٨/١٩٣٠) ص ١١٨)، من المحتمل أن تقرأ سورة: «ميل، رغبة» وليس صورة: «شكل معين، صفة» كما يقرأها شاكر. وهو يشبهها بـ«صفة» ويحيلها بذلك الى «الشباب»، را، المتنبي ٢١٤–٢. لاحظ أن «صبوة» تتضمن الرغبة الحمقاء، مما يجعلها مرادفا قريبا لـ«سورة».

٢١ – المفردة الواردة في المخطوط لا معنى لها «دهسمة». ويقترح شاكر بدلا من ذلك «رهسمة» التي تشرحها القواميس بـ«معلومات غير مكتملة».

٢٢ – المقريزي «المقفى» في شاكر، «المتنبي٢، ٣٤٤ هناك عدة طبعات من هذه القصة، ويجب أن أعترف أنني اخترت هذه القصة بالذات، رغم أنها شهادة متأخرة، ليس لسبب أكثر من طابعها الأدبي. المحسن التنوخي الذي قام بهذه المقابلة مع المتنبي سجل الحدث نفسه في مجموعة حكاياته وقصصه (نشوار ١٩٨،٨) كما يلي:

«فأما أنا فإني سألته بالأهواز في سنة أربع وخمسين وثلاثمئة عند اجتيازه بها الى فارس، وفي حديث طويل جرى بيننا عن معنى «المتنبي» لأني أردت أن أسمع منه هل تنبى أم لا، فأجابني بجواب مغالط لي، وهو أن قال: هذا شيء كان في الحداثة أوجبته الصبوة: فاستحييت أن استقصي عليه وأمسكت».
ورواية المقريزي الأكثر اسهابا ليست بالضرورة أقل أصالة ومصداقية، ونحن نعرف هذا بغض النظر عن المادة الموجودة في «نشوار المحاضرة» فهناك أجزاء أخرى من المعلومات عن المتنبي يمكن متابعة أثرها وصولا الى التنوخي. والأخير بالتأكيد أورد هذه القصة عدة مرات، لأنها مسلية ومهمة للجمهور كثيرا، وبعمل ذلك، فإنه يكون قد قام بنشر هذا الخبر في عدة اتجاهات.

٢٣ – ابن جني «الفسر» تحرير صفاء خلوصي، مجلدان حتى الآن (بغداد، ١٣٩٨/١٩٧٥)، ٢،٢، ٣٢٢. وكما يشرح ابن جني الأمر «اعتاد أن يقول أنه في هذه الأبيات سمي المتنبي». المؤرخ ابن الثعالبي في «يتيمة الدهر في محاسن العصر»، تحرير محمد محيي الدين عبدالحميد المجلد الرابع الطبعة الثانية (القاهرة، ١٣٧٥ – ١٣٧٧/١٩٥٨)، I، ١٢٩، يعلق ابن جني بشكل مختلف نوعا ما:

سمعت أبا الطيب يقول: إنما لقبت بالمتنبي لقولي:

«أنا معدن الندى ورب القوافي وسم العدى وغيظ الحسود

أنا في أمة .. الخ».

وفي هذه القصيدة نفسها يقول أيضا:

«ما مقامي بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهود» والبيت الأخير المذكور، الوارد في القصيدة في موضع أسبق، هو بالطبع مشابه بالمعنى لبيت «صالح في ثمود» والشاعر الشهير والمعجب بالمتنبي أبو العلاء المعري (توفي ٤٤٩/١٠٥٧) في كتابه «معجزة أحمد» وهو شرح على ديوان المتنبي، يقول ان بعض الناس ادعوا أن هذا البيت هو سبب لقبه، فيما يفضل البعض الآخر بيت صالح (استشهد به صفاء خلوصي في تحريره على ابن جني، «الفسر» ٣١٤،٢).

٢٤ – را: فؤاد سزكين Geschichte des arabischen Shrifttums، ٩ مجلدات حتى الآن (ليدن ١٩٦٧)، ٢، ٩٨ – ١٠٠.

٢٥ – استشهد به ابن العديم، في شاكر «المتنبي»، ٧٧، ٢٠٢، وفي «ابن عساكر» المرجع نفسه، ٢، ٣٣٤.

٢٦ – تقليد يزعم أبو العلاء المعري في «رسالة الغفران» انه سمعه: حيثما سئل (المتنبي) عن حقيقة لقبه، فإنه كان يجيب أنه اشتق من «النبوة» أو «الجزء البارز من الارض»، ولا أعرف شهادة أخرى عن هذه القصة وربما اخترعها المعري، الذي يعرف بالتأكيد أنه حتى كلمة «نبي» اعتبرها بعض اللغويين مشتقة من هذا الجذر اللغوي. وبهذا المعنى فإن لقب شاعرنا سيعني «المبرز والأعلى من غيره».

القصة الثانية يستقصيها ابن العديم (شاكر، ٢٦٧،٢ – ٢٢٨) وصولا الى المؤرخ والفيلسوف الشهير مسكويه (توفي ٤٢١/١٠١٠)، الذي يشير الى أن المتنبي سئل (بحضوره على ما يبدو): «على من تنبأت؟ قال: على الشعراء. فقيل: لكل نبي معجزة، فما معجزتك؟ قال: هذا البيت، ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدوا له ما من صداقته بد». رغم أن هذا البيت لا يهز القاريء باعتباره نموذجا فريدا لا يضاهى في الشعر (وهو في الواقع انتقد لاستخدامه غير المنطقي لكلمة الصداقة، بدلا من كلمة المداراة)، فإن المرارة والاحتجاج اللذين يمتلئ البيت بهما يرنان فيه بالرؤية المعتمة التي يرى الشاعر فيها الى مجتمعه المعاصر له، ولهذا فإنه ليس من دون سبب أن شاعرنا اختار هذا البيت بالذات ليقوم بنوع من المجاز.

٢٧ – نشرت رسالة هذا الرجل «المعروف بدوخلة»، والمشهور بابن القارح (توفي بعد ٤٢١/١٠٣٠) مع رد المعري الاضخم بكثير، «رسالة الغفران» (انظر ص ٢١–٦٨) الفقرة ذات العلاقة موجودة في ص ٢٩ – ٣٠، والكلمات تختلف نوعا ما عن تلكم التي عند ابن العديم الذي على الأغلب يستشهد بالقصة من الذاكرة.

٢٨ – يبدو أن لدينا تصديقا لهذا «التاريخ» عند ابن القارح وابن العديم فحسب. ابن ابي الأزهر (توفي بعد ٣١٣/٩٢٥ – ٩٢٦) مذكور في الفهرست، ولكن لا يوجد عنوان مناسب مفهرس عن أعماله. تم أخذ تعريف القطربلي من بنت الشاطيء في تحريرها «لرسالة الغفران» ص ٤١٨، في أبو الحسن أحمد بن عبدالله بن الحسين القطربلي (لا توجد تواريخ)، انظر الفهرست، ترجمة دودج، ١، ٢٧٢ الذي اعتبر بالتأكيد «تاريخا حتى أيامه». ابن العديم، على أية حال، الذي زعم أنه قرأ هذا «التاريخ» يقدم أبو محمد عبدالله بن الحسين باعتباره اسم المؤلف، وربما كان أبو أحمد. راجع أيضا على هذه المسألة فرانز روزنتال، «تاريخ لعلم التاريخ الاسلامي» الطبعة الثانية (ليدن ١٩٦٨)، ص ٧٣.

٢٩ – مسؤول كبير في الدولة ووزير لمرتين للخليفة العباسي المقتدر. مات عام ٣٣٤/٩٤٦ في عمر تسعة وثمانين.

٣٠ – في شاكر، ٢، ٢٦٨ – ٦٩ في عبيد الله (توفي ٣١٣/٩٢٥–٢٦)، وهو ابن والده الأشهر ابن أبي طاهر طيفور (توفي ٢٨٠/٨٩٣)، انظر

روزنتال، «علم التاريخ الاسلامي» ص ٤٦٢.

٣١ – هلموت رتر Philologica xiii: Arabische hardschriften in Anatolien und Istanbul يعتقد أن ابن جني استخدم تعليق الوحيد بشكل انتقادي، يبدو على أية حال، ان الوحيد يشير بشك صريح غالبا الى ملاحظات ابن جني، ليقودنا للاستنتاج أن الوحيد نفسه أو شخصا آخر غيره قام بدمج ملاحظاته مع نص ابن جني، ودمج مثل هذا تؤيده الاشارة الى عمل الوحيد باعتباره «اصلاحا» في المخطوط الذي يصفه رتر.

٣٢ – حاكم اللاذقية (توفي تقريبا ٣٦٨/٩٧٨)، الذي مدحه المتنبي، انظر بلاشير، (Un Poete)، ص ٤٤ – ٤٥.

٣٣ – أمير انطاكية عن ابن عمه سيف الدولة، حاكم حلب الحمداني.

٣٤ – ابن جني «الفسر» ٢، ٣٢٢. النص كما هو مطبوع في هذه الطبعة مشوه بعدد من الأخطاء الطباعية والاملائية، فنجد مثلا بدو بني القسيس «تدو القساس» (الأسطر ٤ –٥) وخفية بدلا من «خفيه» وبابه بدلا من «ما به» وجرش بدلا من «حزس» وغَلب بدلا من غُلب.

٣٥ – هذا العنوان غير مذكور بالارتباط مع الفقرة الأولى التي استشهد بها هنا، لكنها تحصل في فقرة أخرى يقتبسها ابن العديم عن «معجم الأدباء» لياقوت، تحرير أحمد فريد رفاعي (القاهرة، ١٩٣٧)، ١٧، ١٨٥، السطر ١٢، «وعجالة» في طبعة مرغوليوث كما يستشهد به كارل بروكلمان Geschichte de arabischen Litterature, الملحق المجلد (الأول (ليدن، ١٩٣٦)، ص ٨٧٥. انا أميل الى هذا التفريع، ولكن بترجمتي للعنوان، على سبيل التجربة، باعتبار اننا في المجهول فيما يتعلق باهتمامات المؤلف في هذا العمل الذي ضاع أغلبه بالنسبة لنا.

٣٦ – الكلمة هي «خيوط» والقواميس تزودنا بـ«خيط الرقبة» أو الحبل الشوكي .والترجمة المؤقتة «أعصاب» مؤسسة على هذا التعريف.

٣٧ – الاقتباس موجود في شاكر ٢، ٣٥٨.

٣٨ – انظر بلاشير، «شاعر» ص ٥٧ – ٨٤. وأن استخدمت تزمين بلاشير لهذه الأحداث، رغم أن هناك بعض الاختلافات بين الباحثين حولها.

٣٩ – ثلاثة منها رواها المعري «رسالة الغفران» ص ٤٢٣ – ٤٢٤. الأحداث «الاعجازية» الثلاثة (سياقة جمل هائج، واشفاء جرح بالتفل عليه، وقتل كلب عاو عن بعد) يمكن للمرء أن يرى بسهولة موقف المعري الضاحك عند روايتها.

٤٠ – الشاعر والفقيه الناشيء الأصغر (توفي ٣٦٥/٩٧٥ أو ٣٦٦/٩٧٧) يروي انه أثناء تلك السنة حضر المتنبي مجلسه في الكوفة، وكان وقتذاك غير مشهور ولم يكن قد عرف بلقبه. انظر ياقوت، معجم الأدباء (القاهرة، دون تاريخ)، ١٣، ٢٩٠–٢٩١.

٤١ – المحسن التنوخي يروي عن لقاء مع القاضي أبوالحسن بن أم شيبان الهاشمي الكوفي بعد موت المتنبي بسنتين. خلال هذا اللقاء يخبره القاضي: «وقد كان المتنبي لما خرج الى كلب وأقام فيهم، ادعي (في البداية) أنه علوي حسني، ثم ادعي بعد ذلك النبوة، ثم عاد يدعي أنه علوي، الى أن أشهد عليه بالشام بالكذب في الدعويين» (انظر الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، والاقتباس هنا من الجبيري، ص ١٤٣، هذه القصة بالذات ليست مضمنة في كتاب التنوخي «نشوار المحاضرة»).

بادعائه نسبا الى علي فمن المحتمل انه أمل أن يتم اعتباره الامام، الحاكم الشرعي والروحي المؤقت للعالم (مركز في معتقدات الشيعة «الغلاة» من المحتمل أن يكون أعلى من مركز نبي). غير أن تردد المتنبي في التقرير حول المزاعم التي ادعاها كما هي مصورة في هذه القصة دفعت ببعض البحاثة، ومنهم شاكر، لعدم الموافقة على هذه القصة ولافتراض وجود دس أو تحريف. من ناحيتي لا أجده شيئا غير محتمل أن شخصا متوتر الأعصاب وشابا لديه احساس بالعظمة هو بطريقة ما غير متأكد الى أي مدى أبعد يمكنه الوصول. ويمكن أيضا أن يكون يتصرف بنوع من الرد على المستمعين له والذين لا نعرف عنهم شيئا. يجب أن نشير الى أن ابن أم شيبان كان قد عين قاضيا أكبر لمصر وأجزاء من سورية عام ٣٣٦/٩٤٧ – ٩٤٨

(انظر ابن حجر العسقلاني: رفع العسر عن قضاة مصر، في الكندي، «الولاة والقضاة»، تحرير روفون غيست (لايدن لندن، ١٩١٢، ص ٥٧٤، ١١، ١٠–١١)، وهو لهذا من المحتمل أنه كان قادرا على الوصول الى سجلات المحكمة فيما يتعلق بدعوى المتنبي، التي حصلت قبل عقد واحد بقليل فحسب.

٤٢ – النص في شاكر ٢، ٢٥٧ (رقم ٢٢).

٤٣ – قرأت «وهو الوثاق» بدلا من «والوثاق» لمراجعة القصيدة، انظر الديوان بتفسير الواحدي، تحرير فردريك دايتريكي (برلين، ١٨٦١) ص ٨٠–٨٤ (رقم ٣٠) وهي لا تحتوي كلمة «وثاق» على أية حال «قيود» ترد في البيت ٢١.

٤٤ – في بلاشير، «شاعر» ص ٨٣.

٤٥ – انظر الديوان ص ١٩ – ٢٠ (الأبيات ١٣ – ١٧).

٤٦ – انظر مهلهل بن يموت «سرقات أبي نواس»، تحرير محمد مصطفى هدارة، (القاهرة ١٩٥٧) ص ١٤٤–١٤٦، مجموعة ما سمي بـ«الكفريات» من أشعار أبي نواس، والطالبي «يتيمة» ١٨٤ – ١٨٦، مجموعة أبيات من المتنبي «اعتقاد واهن ودين ضعيف».

٤٧ – الديوان ص ١٩، تعليق على البيت ٣١.

٤٨ – في بلاشير، «شاعر» ص ٣٠.

٤٩ – هاينز هالم، (فايسبادن ١٩٧٨) ص ١٢٨.

٥٠ – هالم، Islamiche Gnosis ص ١٣٢–١٣٣.

٥١ – هالم، Islamiche Gnosis، ص ٥٤ (حمزة بن عمارة، رسول لمحمد بن الحنفية المؤله) ٢٠٠، ٢٠٢، ٢٠٣ (أبو الكتاب، رسول لجعفر الصادق المؤله) ٢٠٦ (بازغ بن موسى، رسول لجعفر)، ٢٠٨ (السري الأكثم ،رسول لجعفر) ٢٣٧ (محمد بن بشير، نبي موسى الكاظم المؤله) ٢٧٨ (علي بن حسكة، نبي علي الهادي المؤله). يجب ملاحظة أنه بين «الغلاة» الأوائل تم ادعاء نوع آخر من النبوة – أكثر «عادية» وليس موصولا بشكل صريح مع امام مؤله – من قبل بيان بن سمعان المهرطق (ص ٥٧ – ٦٠) أبو منصور العجلي (ص ٨٦)، والمغيرة بن سعيد (ص ٩٠) ولكن هذا يبدو أقل ارتباطا بمسألة المتنبي.

٥٢ – حول الاسحقي، انظر هالم Islamiche Gnosis، ص ٢٧٨، وحول «النصيرية» انظر المرجع نفسه، ص ٢٩٧ (الشيخ الرابع للنصيرية الخصيبي (توفي ٣٤٦/٩٥٧ – ٩٥٨ أو ٣٥٨/٩٦٩) الذي كان ناشطا في بلاط الحمدانيين في حلب).

٥٣ – ماسينيون "Motonablli, devant le siecle ismaelien".

٥٤ – أيضا عنوان شرح المعري على «الديوان» أحمد بالطبع، يشير الى كل من المتنبي والى النبي محمد ﷺ الذي كان هذا اسما آخر له.

٥٥ – أصل هذه القصة موجود في ابن العديم في شاكر ٦٤ –٦١، ٢٠٢، وأيضا في المقريزي، كما هي مطبوعة في شاكر ٤٩ – ٤٦، ٢٠٣، وفي يوسف البديعي، «الصبح المنبي» تحرير مصطفى السقا (القاهرة ١٩٦٣)، ص ٥٢ – ٥٥، ابن العديم يذكر انه وجد القصة في نسخة من ديوان المتنبي.

ملحـــــق

قرأت (محتمل أن المتحدث هو ابن العديم) في نسخة حصلت عليها من شعر المتنبي، وفي مناسبة القصيدة «ابا عبدالاله معاذ إني /خفي عنك في الهيجا مقامي» (الوحيدي ص ٨٤ – ٨٥) (٥٥).

أبا عبدالاله معاذ: اني
خفي عنك في الهيجا مقامي
ذكرت جسيم ما طلبي وأنا
نخاطر فيه بالمهج الجسام

أمثلي تأخذ النكبات منه
ويجزع من ملاقاة الحمام
ولو برز الزمان الى شخصا
لخضب شعر مفرقه حسامي
وما بلغت مشيئتها الليالي
ولا سارت وفي يدها زمامي
اذا امتلأت عيون الخيل مني
فويل في التيقظ والمنام

فوجدت التالي مذكورا : قال أبوعبدالله معاذ بن اسماعيل اللاذقي : قدم المتنبي اللاذقية في سنة نيف وعشرين وثلاثمائة، وهو كما عذر ، وله وفرة الى شحمتي أذنيه، وضوى إلي فأكرمته وعظمته ، لما رأيت من فصاحته وحسن سمته، فلما تمكن الأنس بيني وبينه وخلوت معه في المنزل اغتناما لمشاهدته واقتباسا من أدبه ، وأعجبني ما رأيت ، قلت : والله إنك لشاب خطير، تصلح لمنادمة ملك كبير. فقال لي : ويحك أتدري ما تقول؟ فقال : أنا نبي مرسل! فظنت انه يهزل ثم ذكرت اني لم أحصل عليه كلمة هزل منذ عرفته قال: فقلت له: ما تقول له : ما تقول؟ فقال : أنا نبي مرسل، قلت له مرسل الى من ؟ قال : الى هذه الأمة الضالة المضلة. قلت : تفعل ماذا أملأها عدلا كما ملئت جورا . قلت : بماذا ؟ قال : بادرار الأرزاق والثواب العاجل والآجل لمن أطاع وأتى وضرب الأعناق وقطع الأرزاق لمن عصى وأبى . فقلت له : إن هذا أمر عظيم منه عليك أن يظهر! وعذلته على قوله ذلك ، قال بديها:

أبا عبدالاله معاذ، إني
خفي عنك في الهيجا مقامي

الأبيات ، فقلت له: وقد ذكرت أنك نبي مرسل الى هذه الأمة؟ أفيوحي إليك؟ قال؟ نعم . قلت : فاتل علي شيئا من الوحي إليك! فأتاني بكلام ما مر بسمعي أحسن منه، فقلت : وكم أوحي إليك من هذا ؟ فقال: مئة عبرة وأربع عشرة عبرة، قلت : وكم العبرة؟

فأتى بمقدار أكبر الآي من كتاب الله. قلت: فاسمع في هذه العبر أن لك طاعة في السماء، فما هي؟ قال : أحبس المدرار، لقطع أرزاق العصاة والفجار، قلت : أتحبس من السماء مطرها؟ قال : إي، والذي فطرها ، أفما هي معجزة؟ بلى والله . قال : «فإن حبست عن مكان تنظر إليه ولا تشك فيه، هل تؤمن بي وتصدقني على ما أتيت به من ربي؟ قلت إي والله. قال : سأفعل، ولا تسألني عن شيء بعدها حتى آتيك بهذه المعجزة، ولا تظهر شيئا من هذا الأمر حتى يظهر، وانتظر ما وعدته من غير أن تسأله. بلى والله. فقال لي : إذا أرسلت إليك أحد العبيد فاركب / فقال لي بعد أيام: أتحب أن تنظر الى المعجزة التي جرى ذكرها؟ قلت : معه ولا تأخر ، ولا يخرج معك أحد. قلت نعم، فلما كان بعد أيام تغيمت السماء في يوم من أيام الشتاء، واذا عبده قد أقبل فقال: يقول لك مولاي، اركب للوعد . فبادرت بالركوب معه، وقلت أين ركب مولاك ؟ فقال : الى الصحراء ، ولم يخرج معه أحد غيري واشتد وقع المطر، فقال : بادر بنا حتى نستكن معه من هذا المطر ، فإنه ينتظرنا بأعلى تل لا يصيبه فيه المطر. قلت وكيف عمل ؟ أول ما بدا السحاب الأسود وهو يتكلم بما لا أفهم ، ثم أخذ السوط فأدار به في موضع ستنظر إليه / قال: اقبل ينظر الى السماء من التل وهو يهمهم ، والمطر مما يليه ولا قطرة منه عليه ! فبادرت معه حتى نظرت اليه، واذا هو على تل نصف فرسخ من البلد، فأتيته وإذا هو عليه قائم، ما عليه من ذلك المطر قطرة واحدة وقد خضت في الماء الى ركبتي الفرس، والمطر في أشد ما يكون. ونظرت الى نحو مئتي ذراع في مثلها من ذلك التل يابس ما فيه ندى ولا قطرة مطر. فسلمت عليه، فرد علي وقال لي : ما ترى ؟ فقلت : أبسط يدك فإني أشهد أنك رسول الله ! فبسط يده فبايعته بيعة الإقرار بنبوته، ثم قال لي : ما قال هذا الخبيث لما دعا بك ـ يعني عبده ـ فشرحت ما قال لي في الطريق لما استخبرته فقتل العبد وقال :

أي محل أرتقي أي عظيم أتقي
وكل ما خلق الله وما لم يخلق
محتقر في همتي ، كشعرة في مفرقي

وأخذت بيعته لأهلي، ثم صح بعد ذلك أن البيعة عمت كل المدينة بالشام، وذلك بأصغر حيلة تعلمها من بعض العرب، وهي/ «صدحة المطر» يصرفه بها عن أي مكان أحب بعد أن يحوي عليه بعصا، وينفث بالصدحة التي لهم، وقد رأيت كثيرا منه بالسكون، وحضرموت ، والسكاسك من اليمن يفعلون هذا، ولا يتعاظمونه، حتى إن أحدهم يصدح عن غنمه وإبله وبقره، وهو ضرب من السحر، ورأيت لهم من السحر، القرية من القرى فلا يصيبها من المطر قطرة، ويكون المطر مما يلي (الصدحة) ما هو أعظم من هذا. وسألت المتنبي بعد ذلك: هل دخلت السكون ، قال نعم ، ووالدي منها أما سمعت قولي:

أمنسي السكون وحضرموتا
ووالدتي وكندة والسبيعا

فقلت : من ثم استفاد ما جوزه على طغام أهل الشام! وجرت له أشياء بعد ذلك من الحروب والحبس ، والانتقال من موضع الى موضع ، حتى حل عند سيف الدولة وعلا شأنه.

قصـــيدة النـــثر في الخطـاب الملائكي

رشيد يحيـاوي*

خاضت نازك الملائكة حربا ضارية على قصيدة النثر. وبالرغم من كونها شاعرة تنتظم في سلك التجديد الشعري، فموقفها لم يفصح عن كون صاحبته تفتحت يوما على رياح الثقافة المعاصرة أو كتبت ردها في منتصف القرن العشرين أو ألفت كتابا كاملا في الدفاع عن الشعر الجديد (شعر التفعيلة) . بعكس ذلك وقعت الباحثة الشاعرة في سلسلة من الأخطاء والمغالطات أثارت استغراب النقاد.

لم تستطع الذائقة النقدية عند نازك الملائكة تسمية قصيدة النثر شعرا، فاعتبرتها «بدعة غريبة» دون أن تبحث في جذورها في الأدب العربي وفي الأسباب التاريخية التي ولدت مفهومها. قصيدة النثر في رأيها وضع طارىء حشر حشرا تحت تأثير الشعر الغربي. فهي نتاج «الروح الأوروبية المصطنعة». تجاهلت الناقدة بذلك أن هذه «الروح الأوروبية» كانت مما أظهر وطور قصيدة التفعيلة. ألم تقر نازك نفسها بهذا التأثير في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» معتبرة إياه تفاعلا ايجابيا وأن روحه ليس فيها من الاصطناع شيء بل من الاصالة ما يحتفى به؟!

لم تذكر الشاعرة الأدب الأوروبي في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» إلا لترتد ردة غير محسوبة وغير محصورة نحو التراث العربي الذي عدته غنيا و«مكتنزا» وأصلا لكل ما يحتاجه الشاعر المعاصر. هذا الموقف المتعصب للتراث دفعها للقذف بقصيدة النثر في حلبة غير متكافئة حيث تبنت نفس الخطاب الذي هوجمت به قصيدة التفعيلة في بدايتها حين ربط بينها وبين الواقع العربي في أبعاده السياسية والحضارية والدينية. وكأن الشعر هو المسؤول عن التردي العربي أو حارس «الحضارة العربية الاسلامية» من الانحدار والضياع.

لقد رفعت نازك نفس المشجب في سعيها للاطاحة بأي شرعية ممكنة لقصيدة النثر. فعدت الدعوة لقصيدة النثر دعوة ليس فيها أي «مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها». جعل هذا الخطاب «خطورة» الدعوة لقصيدة النثر كخطورة الدعوة لصلح سياسي أوترسيم للحدود أو تقرير للمصير. بل عدت هذه القصيدة «نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربي الى الوراء قرونا كثيرة». إنه إذن خطاب يتجاوز حدود النقد الأدبي المسؤول الذي يضع الظاهرة في حدودها الموضوعية ويخلط ـ عن جهل أو عن قصد ـ أوراق الواقع العربي بهدف قمع التجديد بكل الوسائل بما فيها تلك المستعملة في القاموس العسكري كوصف قصيدة النثر بأنها «خيانة للغة العربية وللعرب».

لن يتوقف خطاب الشاعرة عند حدود التهجم بتلك النعوت، بل سيدفع بصاحبته لتقمص دور الوصي على القاريء والعارف بمصلحته. إنه موقف الردة و«النكسة» الفكرية بعد الطموح الذي عبرت عنه الشاعرة ابداعيا في قصائدها ونقديا في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» قبل سنوات معدودة من الطبعة الأولى لكتابها المذكور والذي ضمنته دراستها عن قصيدة النثر. تلك المقدمة التي ختمتها بتحية تحررية قالت فيها: «وألف تحية لشعراء الغد».

واذا كان من الصحيح أن الشاعرة لم تعلن في مقدمتها تلك قطيعة مع التراث، واكتفت بتسمية الخروج الى التفعيلة «تعديلا» فإنها لم تمنع نفسها في الوقت ذاته من نقد الماضي وعناصر الجمود فيه بما في ذلك القافية والوزن الفراهيدي. بيد أن نقدها لم يستشرف أفقه خارج الوزن . فحتى حين انتقدت النظرة التي تطابق بين الشعر وبين الوزن العروضي بقولها: «وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل»، فإنها احتفظت بمطابقة الشعر مع طريقة التفعيلة . إذ كلماتها محسوبة ودقيقة. ولم تقل بدل جملتها السالفة مثلا: «وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرج على طريقة الخليل». لأن المقولة الأخيرة تحتمل إقرار شعرية قصيدة النثر.

بيد أن آراء الشاعرة في «المقدمة» لم تبق حبيسة الوزن والقافية مثل دراستها في الكتاب . ففي مقدمة الديوان عرضت على سبيل المثال لمادة الأحاسيس وأرجعت مرجعية الابهام الشعري للحياة، كما أشارت للجانب الباطني في قصائدها حيث قالت : «عالجت فيها حالات تتعلق بالذات الباطنية أحيانا وباللاشعور أحيانا، وهي حالات لم يقف عندها الشعر العربي

* باحث وأكاديمي من المغرب.

إلا نادرا، فهو قد وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجي للانسان.

سجلت الناقدة في مقدمة ديوانها تنبؤا ايجابيا بالمستقبل، فتصورت أن هذا الشعر يقف على «حافة تطور جارف عاصف» وأنه سيزعزع كافة الأساليب العتيقة بما فيها اللغة والأوزان والقوافي. ووصفت هذا التطور المتوقع بأنه سيدعم «قوة التعبير» ويوسع مجال حضور الذاتي والنفسي في القصيدة. كما نظرت بإيجابية لموضوع التفاعل مع الآداب الأوروبية، بل ذهبت الى أن الكاتب العربي لم يعد أمامه خيار آخر سوى التفاعل مع هذه الآداب إذا شاء أن يكون ابن عصره ولحظته التاريخية.

تقول نازك في ختام المقدمة «والذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعا. والألفاظ ستتجه اتجاها سريعا الى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بُعد. أقول هذا اعتمادا على دراسة بطيئة لشعرنا المعاصر واتجاهاته. وأقول لأنه النتيجة المنطقية لاقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس. والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة، أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة. ونحن بين اثنين : اما أن نتعلم النظريات ونتأثر بها ونطبقها أولا نتعلمها إطلاقا(١).

عبرت نازك عن ذلك كله قبل أن تنتقل الى معاداة «الروح الأوروبية» معتبرة التأثر بها «خيانة» للأمة. بعد هذا المنقلب، سنطالع للناقدة خطابا مغايرا لن تكتفي فيه باعتناق مبادىء نقدية متجاوزة ومتحجرة، بل ستنتصب من نفسها وهي «الشاعرة والعروضية» كما تطلق على نفسها، زعيمة للذوق العام والتلقي الجمعي وحامية له من «الخطر» الذي بدا لها أنه يزحف نحوه ليجتاحه . لم تعد تميز في هذا الرأي بين تلقيات مختلفة وتيارات ثقافية متعددة صهرت التلقي العام في مصهر واحد، صانعة قوالب هذا المصهر من المفهوم القديم للشعر الذي ربط فيه جل القدماء بين الوزن والشعرية في القصيدة.

لقد بنت نازك تصورها للشعر وضمنته قصيدة النثر على دعائم هشة سننظمها في نقطتين نتتبعهما على التوالي:

١ - المتلقي والشعر :

لاحظنا في نقد الشاعرة اشارات متكررة لوضع قصيدة النثر بالنسبة لمتلقيها وتأثيرها السلبي فيه. بيد أنها إشارات اشتركت كلها في فهم غير سليم لعلاقة التفاعل المحتملة بين الطرفين:

١-١ - تحقيق التوقع:

لقد نفت نازك في هذا التصور أي احتمال لتصريف الجدل بين التلقي وبين النص، إن ما يجب أن يسود في العلاقة بين الطرفين - في اعتقادها - هو المطابقة بين ما يتوقعه المتلقي وبين الميثاق أو العقد الذي يجب أن يعلن عنه النص ويكون صادقا فيه غير خارق للعرف السائد في طرائق الصوغ الأدبي. فإذا جنس الشاعر نصه بجنسية الشعر، فعليه أن يكون صادقا في ذلك، لا أن يكتب نثرا ويجنسه بالشعر. والقارىء الذي يتم خرق توقعه في هذه الحالة سيعتبر النص وتجنيسه خدعة غير مقبولة. تقول نازك : «ويفتح القارىء تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد كالقصائد فيها الوزن والايقاع والقافية ، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر، وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خال من أي أثر للشعر، فليس فيه لا بيت ولا شطر، وإذن فلماذا كتبوا على الغلاف أنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها؟ (٢).

كأن نازك تجهل أن هذا الجدل الذي يتولد بين القراءة والنص هو من مولدات غنى وتحولات الأشكال. كيف يمكن لذاكرتي المتلقي والشاعر أن تنتجا نفس النص؟ أليس التلقي الجمعي خاضعا للتطور والتغير وأنه ليس جبهة واحدة منسجمة متماسكة في رفضها مخالفة التوقعات الأدبية على مستوى التنويع الأدبي؟ (٣).

إنها تعمل بذلك على تكريس جمود الأشكال والأنماط الأدبية حين يبقى النثر نثرا والشعر شعرا. وكأن امتلاك شرعية وسم النص بالشعرية واجازته للمرور الرسمي نحو التلقي ، هو من حق نازك وحدها، الناقدة التي تقمصت في هذه الحالة دور الوصي، بل الفقيه المعزز بالسند الشرعي الذي يسمح له بتصنيف الأفعال الى حسنة تستحق الأجر والثواب، وبدع تستوجب النار هي ومرتكبوها.

١-٢ - أمية المتلقي :

بما أن نازك الملائكة نصبت من نفسها وصية على المتلقي ، فإنها بذلك اعتبرته أميا جاهلا وقاصرا لا يستطيع أن يميز الشعر عن غيره، إلا إذا أرشده الشاعر لذلك أو طابق النص الأبجديات التي انغرست في المتلقي وترسبت فيه وثبتت نفسها كمبادىء مطلقة لا تقبل البدع والضلال والخيانة والكذب. فالشاعر ليكون صادقا في تجنيسه للنص، عليه أن «يستعمل رصيد الشعرية الذي تملكه لفظة (شعر) في أذهان الناس». أما أن يسمح لنفسه بإبداعية تخلخل هذا الجاهز ، فعمل مرفوض شرعيا.

إنه متلق لا يملك أي دينامية في تقبله للعمل، فيسير مثل «الروبوت» نحو النص، إذا وجده مطابقا لما في ذهنه، قبله ، وإذا وجده مخالفا رفضه. المتلقي جاهل بأهم شرط في الشعر الذي هو الوزن، والشاعر مطالب بعدم استغلال هذا الجهل والأمية وغفلة قارئه لتمرير نصوص تحت اسم الشعر وهي ليست كذلك. تقول الناقدة : «وكأن تسمية النثر شعرا مسألة بديهية مفروغ منها. ولعله لا يخفى على أصحاب هذه الدار (تقصد دار

مجلة شعر) أن مئات القراء لا يملكون حـاسـة الوزن ليدركوا أن هذا نثـر لا شعر حر، ومـن ثم فقد كـان عليها ـ على الأقـل ـ أن تصدر الكتـاب بمقدمــة تضع فيها تبريـرا يسوغ تسميــة النثر شعـرا، فإن ذلـك يمنح القـاريء حـريته، فـإما أن يقبـل أو أن يرفض»(٤).

إن القاريء إذن، متلق أمي يسهـل ايقاعه في شراك التسمية. ألم يكـن على نازك الملائكــة أن تعتبر «أمية» القــاريء في الأوزان تحولا في تـاريخ التلقـي الشعري العربي وواحـدا من دواعـي ظهور مفهوم قصيدة النثر؟ فلماذا لم تتقبل إذن أن يتلقى هؤلاء «المئات» الشعـر دون قرنـه بحبال الـوزن؟ ولماذا تعدهـم عبيدا للتسميـة؟ أليس لكـونهم قـاعـدة محتملة لتحـولات القصيـدة الشعرية بمنأى عن العروض؟

هذا التصور الذي عـامل المتلقي بوصفه جاهـلا وناقصا في إدراكـه الجمالي و«لا يملـك حـاسـة الـوزن»، كـان تعبيرا عـن احســاس نازك بـوجود متلـق آخر خـارج« بيت الطـاعة». أمـا محاولة اقناعه بمعادلة الشعـر للوزن والقافية والشطر والبيت، وبـوجوب الانضبـاط لهذا المفهوم، فكـان مـن تجليات تهافـت موقف نازك من فاعلية التلقي وطبيعة الاستخدام الشعري للغة.

١-٣- تفوق التأثير الشعري:

ترى نازك أن الشعـر أكثر تأثيرا من النثر مـن حيث «إثارة المشاعـر ولمس القلوب». وهذا مبرر من المبررات التـي استهلكها القدمـاء واستنفدوهـا في مفاضلتهـم بين الشعر والنثـر. تطرح نـازك وهي تفـاضل بين الشعـر والنثر بنـاء على الوزن أسئلـة كهـذه: «أيهما سيهز السـامعين هزا أشـد؟ أيهما سيبعث فيهـم مقدارا من النشوة أكبر، والى أيهما سيستجيـب الذوق الانساني استجابة أرهف وأحر؟» (٥) وتجيب بوثوقية مطلقة بأن الشعر هو الذي سيحقق ذلك.

أما الإجابة الفعلية عن تلك الأسئلة، فيجب أن توكل لنسبية التلقـي ونـوعية النصـوص. ولقـد كـان القـدماء أكثـر تفتحـا ومـوضـوعيـة من نـازك حين ربطـوا بين التلقـي وبين النـص الشعري استنادا الى مجموعة من البنيات النصية والسياقية ولم يعدوا الـوزن سوى واحد منها وخـاصة عند الفلاسفـة والنقاد الـذين زاوجـوا بين النظـر البلاغـي النقـدي والنظر الفلسفـي الجمالي كحـازم القـرطـاجنـي. ففـي هـذا المدار النقـدي اعتبر موضوع التأثير الشعري في المتلقي مـوضوعا معقدا لا يمكن أن يتم إلا بتضافر مجموعة مـن البنيات والأساليب والشروط. بيد أن نازك الملائكـة ترتد عن هـذه النقط التراثية المضيئـة حتى أن التعصب الأعمى دفعها الى تفضيل النظم على قصيدة النثر. «فما قيمة شعـر جميل الصـور ولكن أوزانـه تتعثر بـالسقطات؟ إن الناظم الذي يحسن النظم أجدر بإعجابنا لو أنصفنا من شاعر لا يحسن النظم، ذلك أن الأول بصفة كونـه ناظما، قد استكمل عدة فنه حين أتقـن النظم وضبـط أصوله، وأمـا الشاعـر فإنـه وهو يجهل قواعد النظم، إنما يفتقد جزءا مهما من عدة الشاعر»(٦).

ولو «انصفت» نـازك الملائكة وقارنت بين قصيـدة التفعيلة وبين نص نثري كالنص المسرحـي أو الروائي ، ووجدت أن نص قصيـدة التفعيلة يفتقـر لمقـومـات العرض المسرحـي والحبكـة السردية، فلصالح من كانت ستحكـم؟ لكن الناقدة لم تقع في هذه الأخطاء المنهجية والمفاهيمية فحسب، بـل وقعت كذلك في أخطاء أخرى تخص المكونات الشعرية للقصيدة.

٢ - المكونات الشعرية للقصيدة:

من يتتبع المسار النقدي لنازك الملائكـة ، يتأكد أن صاحبته ليست شاعرة فحسـب بل ناقدة أيضا. وكتابها «قضـايا الشعر المعـاصر» بتنوع مـوضوعـاته دليـل على ذلك. هـذا دون باقـي كتاباتها النقديـة، غير أن هذا الكم من الكتابات ومـا يلتمس فيها مـن رغبة في الخوض في مـوضوعـات جديـدة، لا يغطي على مـا ينطـوي عليه مـن هفوات ، مـن بينها هفـوات تجتر فيها نـازك الملائكة مباحث تم استنفادها منـذ زمن بعيد في النقد القديم مثل الفصل بين الشعر والنثر واشتراط الوزن.

٢ - ١ - الفصل بين الشعر والنثر:

تفصل نازك بين الشعر والنثر فصـلا قاطعا لا نجده سوى عند بعض الغلاة من القدماء . فعنـد آخرين نجد آراء متقدمة على رأي نازك. بـل أكثر دقة وموضـوعية. تقول نازك: «وخـلاصة الرأي أن للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر ولا يغني نثر عن شعر ولا شعر عن نثر، لكل حقيقته ومعناه ومكانه»(٧).

إن أي محاولـة لزحـزحـة هـذا التقسيم وتسميـة «النثـر» شعـرا، ستمثـل عند نازك خلخلة لاستقـرار المفاهيم والظـواهر. فمن يسمي النثـر شعـرا ـ في اعتقادهـا ـ كمـن يسمي الليل نهارا ومع أن مـا تعتبره نثـرا في قصيدة النثر هو شعـر مثلما يوجد في النظم كلام ليس شعرا فإن نازك لم تتقبل هذا التغير في المفاهيم.

٢ - ٢ - أفضلية الشعر على النثر :

أرادت نازك أن تطمئـن شعـراء قصيـدة النثر بـأنها ليست ضد النثر وإنما ضد خلط الأوراق وتسميـة النثر شعـرا، فتعللت بنفـس المبرر القديـم الذي هـو القرآن الكـريم و«نثـره البديـع» ووصفت شعـراء القصيدة النثريـة بكونهم أصحـاب مواهب وإن كـانـوا «يـزدرون» مـواهبهم بـإطـلاقهـم صفـة الشعـر على نصـوصهم فـالأولى بهم ـــ حسـب رأيها ـ أن يحترمـوا النثـر فيطلقوا على مـا كتبوه اسم النثـر. أو يطلقوا عليه ـــ على الأقل ـ نعوتا ذات قرائن نثرية مثل «شعر منثور».

إن الاشكالية المصطنعة التي وضعتهـا نازك الملائكة في هذا الاطار ليسـت في أن يكتب الشعراء شعـرهم بمنأى عـن الوزن، وإنما هي إشكالية نعت أنواعي. ماذا ـ مثلا ـ لو أن شاعرا أطلق على قصيدة تفعيليـة نعت «نثر» فبأي رد فعـل كانت ستـواجهه نازك؟ سيكـون بالتـأكيد موقفـا أعنف، لأن صـاحب المحـاولة

سـوف لن «يـزدري» موهبتـه أو لن يحترم النثـر فحسب، بـل سيزدري موهبـة نازك غير محترم للشعر أيضا. فالمحـاولة ـ في لغة نازك ـ لن تنحصر في سرقة صورة الشعر لالصاقهـا بالنثر بل تتعـداها لطمـس صورة الشعـر وتبديلهـا بصورة النثـر إذ الشعر أعلى مقاما وشرفا وجمالا.

انفعال نازك يصـل لدرجة تقول فيهـا : ولسوف يجد دعاة «قصيدة النثر» أنفسهـم حيث بدأوا ، فلقد استحـال معنى كلمة (شعـر) الى التعبير عـن النثـر كما أرادوا، غير أن الشعـر وجـد لنفسه اسما آخـر صادقا ينص على الـوزن الذي حاولـوا قتله.. ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين» (٨).

وهكـذا تلقـي الملائكـة بشعـراء قصيـدة النثـر الى أسفـل حضيض بصفة أنهم ناثرون. أما الشعراء الآخرون ففي أحسن تقويم ومكان ، يشفع لهم في علو مرتبتهم أنهم آمنوا بالوزن ولم يشركوا به في عقيدة الشعر شيئا آخر.

٢ - ٣ - الوزن شرط الشعرية :

مع أن نازك في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» نظرت بتفتح لمسألـة الوزن واعتبرت «التعديل» فيـه مطلبا فنيا ملحـا وأقرت بـالمستقبل الـذي اعتبرته سيـزعـزع الأوزان ، فإنها في كتـابها «قضايا الشعر المعاصر» أعلنـت تعصبا أعمى للوزن، حتى أنها في نقاشها لقصيدة النثر، لم تفرق بين الوزن الفراهيدي والوزن التفعيلي . فأعلنت في أكثر من موضع أن الشعر لا يمكن أن ينجز شعريتـه دون وزن. بل أضافـت لذلك القـافية وجعلتها مقـوما ضروريا للشعـر. ومن أقـوالها الصارخـة في موضـوع الوزن، قولها : «ليـس هناك في رأيـي شعر إلا وهـو موزون» إنها قـولة مفعمة بتحـد يتجاوز حـدود الأدب العربي الى غيره مـن الآداب العالميـة : «لماذا إذن ميزت لغات العـالم كلها بين الشعـر والنثر؟ ومـا الفرق بين الشعـر والنثـر، إن لم يكـن الوزن هـو العنصر المميز؟ (٩).

«تحرق » الناقدة قرونا من ارتقاء الثقافة متقهقرة الى كتاب «العمدة» أو كتاب «سر الفصاحة» حيـث تم اعتبار الوزن «أعظم أركان حد الشعر» ونظر الى الفرق بين الشعر والنثر بالوزن على كل حال» (١٠). وحتى هذين الناقـدين ، حين أخذا بهذا التصور فإنهما ادخـلاه ضمن تصـور شمولي يبنـي الشعر على أركـان عديدة. أمـا الآداب واللغات العالمية التي احتجـت بها نازك، فهي التـي أقرت الشعـر خـارج الـوزن حين ولدت «قصيـدة النثـر والشعر الحر».

لكن نـازك لم تكن مستعـدة للإقـرار بذلـك حتى لا تختـل منظـومتهـا مـن المواقف المعـاديـة للتحـول الجديـد في التعبير الشعري العربي. لذلك أجهدت لغتها النقدية في البحث للوزن على مبررات تقيمه شرطا لازمـا في العمل الابداعي نصـا وتلقيا، دون أن تفلح في جعل اللغة النقدية مقنعة ومتماسكة.

كيف تكون لغتهـا في هذا الموضوع مقنعة وهـي تقول مثلا بأن الوزن في الشعـر يزيد الصور حدة، ويعمق المشـاعر ويلهب الأخيلة . لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة(١١).

إنه تصور لم يأخذ به حتى القـدماء الذين أقروا فيما يشبه الاجماع ، بأن الشعر بخلاف النثر يتسم بالتقييد والحصر. وأنه موضـع اضطرار يضيق على الشـاعر مجال العبارة بسبب تقيده بـالـوزن، وأن الشـاعـر يكـون مجبرا على مصـارعـة الـوزن وترويضه بل على مخالفة النحو، إذا شاء أن يفتح في اللغة فضاء لابداعية متميزة.

فأين من هذا الحصر والتقييد تلك الصور الحارة المتدفقة في صلب القصيدة المولدة فيها وفي صاحبتها النشوة الحية؟

٢-٤- الفصل بين الشكل والمضمون:

في الفصـل الذي وسمتـه نازك بـ«مزالق النقد المعـاصر»، حـرصت على التنبيـه الى خطـأ الفصـل بين الشكل والمضمـون وأدرجت ضمن هذا المزلق اختيار النـاقد أفكار القصيدة أساسا لنقده وتـأثره بميـوله وآرائه الخاصـة، كما حذرت ممـا سمته «النقد التجـزيئي» أي ذلك الـذي لا يعتبر القصيدة «هيكـلا فنيا مكتملا» مفتتا إياها الى أبيات يدرسها منعزلة عن سياقها.

ونازك وإن حذرت من مزالق الفصل بين الشكل والمضمون وتقديم أحدهما على الآخر في فصل آخر وسمته بـ«الناقد العربي والمسؤوليـة اللغوية»، فإن تحذيـرها وفطنتها لم يـرتقيا بها الى النظر للطرفين بصفة أنهما يشكلان وحدة. لقد عبرت عن تسرب صفـة الفصـل بين الشكل والمضمـون في وعيهـا تعبيرا صريـح الدلالة حين قـالت: «المشكلة الأساسية في هذا المزلـق ، إن الكاتب يخلط بين القصيدة وموضوعها وهم شيئان منفصلان» (١٢).

إن أقصى مـا وصل إليه تفكيرهـا في هذا المعطى، هـو دعوة الناقد لعـدم التطرف نحو المضمون أو نحـو الشكل وأن يقف في الوسط مسيطرا على المضمون والأداة في وعي واتزان»(١٣).

نازك التي نبهـت الى كل ذلك وحذرت منه ستقـع في مزالقه وهي تعالج موضوع قصيدة النثـر. وكان أول مزالقها تجريدها قصيدة محمد الماغوط «المسافر» من الشكل البصري الذي قدمها فيه صـاحبها بعـد أن اختار لها نظـام الأسطر. ونـازك التي لم تستسـغ أن يكتب الشاعر في أي شكل أراده، قـامت بإعادة كتابة القصيدة في شكل مسترسل كأنها فقـرة نثرية عادية (١٤). فهل كانت الشـاعرة تجهل أن نظام الأسطر في قصيدة «المسـافر» له قيمه الفنيـة والدلاليـة؟ وهل كـانت على وعـي بأن العمـل الذي قامت به ، قد يسقطه غيرها على قصائدها أيضا؟

لم تنتبـه الشاعـرة الى أن عملهـا هـذا سيحث الشعـراء في قصيدة النثر على الانتباه الى كون هذه القصيدة ، ليس من اللازم أن تكتب في شكل قصيدة التفعيلة من حيث نظام الأسطر، بل إن كتابتها في شكـل النثر المسترسل تمثل امكـانية جديدة لتحـرير القول الشعـري ليس من الوزن فحسـب، بل أيضـا مـن الفضاء المقيد للسطر الشعري والذي قد يكون عقبة أحيانا في وجه تدفق

اللغـة النصية وهـي تبحث عـن عوالم وفضـاءات غير محدودة وغير متوقعة. وهو ما رأيناه في «لن» لأنسي الحاج.

إن الشكل ينحصر عند نازك في الوزن. والشعر الذي لا وزن له، لا شكل له في خطابها. وترتيبـا على هذا الفهم جردت قصيدة النثـر من الشكـل وميزتها بـالمضمـون فقالـت بلسان شعـراء القصيدة النثريـة: «الشعر في نظر أصحاب هذه الـدعوة ليس إلا معاني من صنف معين، فيها خيال وعـاطفة وصور». ثم بالغت في هـذا التخريـج واستخلصت لقصيـدة النثر التعـريف التـالي: «تجمع معان جميلة موحية فيها الاحساس بالصور». (١٥).

هذا التعريف الذي قدمته النـاقدة ، خططت له تخطيطا لكي تبنـي عليه تقـابـلا مصطنعا اختلقتـه لمزيـد مـن التنقيص مـن قصيـدة النثر. في تقـابلها ميـزت بين مفهـومين الأول هو الـذي يعترف بالمضمون دون الشكـل، ويمثله التعريف الـذي اختلقته لقصيدة النثر ، أما الثاني فهو المفهوم الذي يعترف بالشكل دون المضمون. وقـد نسبته «للتعريـف العربي القديـم» وحصرت ما نسبته للقـدماء في كـونهم عرفوا الشعـر بأنـه «الكلام الموزون المقفى» وهذه نظرة أخـرى تزكي ما قلناه عن كـون الشاعرة لم تستوعـب فهم القدمـاء للشعر.لقد شطبـت الشاعرة بجـرة قلم تعريفـات الجاحظ وحـازم وابن خلـدون وغيرهم ممـن قدمـوا تعريفات ومفاهيم للشعر لا تحصره في الوزن وحده(١٦). وحتى التعريف الذي نسبته للقدماء شـوهته بما يخدم مقاصدها. كان يمكن أن تنتبه الى أن قـدامة بن جعفر الذي صاغ هـذا التعريف، أضاف إليه قـولـه : «دال على معنى»(١٧). أي أن الكلام الموزون المقفى المتصف بمضمون (معنى) مـا، يشترط فيه أن يتفاعل مع عناصر الشكل.

ترتيبـا على هذا الفهم ، لا ننتظـر من نازك أن تميـز إشكال قصيدة النثر خارج مدارات الوزن (المحصور هنا دائما في دائرة الخليـل والتعديـلات العـروضيـة للشـاعـرة). ولا أن تعتبر «المضمـون» مـدخـلا شكليا أو شكـلا، ولا أن تلتفـت لاشكـال نصوص شعرية غير موزونة.

٢ – ٥ – تفضيل الوزن على المضمون:

ان الانـدفاع الحماسي لنـازك في تمجيـد الوزن، أوقعهـا في مزالـق فادحـة أخرى. منهـا حشرهـا الصـورة الشعريـة ضمن المضمون. فقـد ربطت في أكثر مـن موضـع في كتـابها بين المعاني والصور وجعلتها في طرف مقابل لطرف الشكل المحصور عندها في الوزن. وكـل ذلك لنسف أحد الأركـان الشعرية الذي أبـرزته قصيدة النثـر في شعريتها. مع العلـم أن الصورة الشعريـة نظر إليهـا منذ القـدم بـوصفها فـاعليـة شكلية لـرصـد العلامـات وترميـزها. أي منـذ أن ميز أرسطـو بين الشعر وبين التـاريخ، وميز العـرب بين المحاكـاة وبين أسلوبها وبين مـادة الواقـع في البلاغة وبين قوانين صياغتها شعريا.

تصورت نازك أن «المضمون» بمثابـة مادة قابلة لأن توزن في ميـزان المكاييـل، وأنها مستقلة عـن شكلهـا بحيث يستطيـع الشاعر والناثـر أن يقدماها كل بطريقتـه.. الأول في قالب الوزن والثاني في اللاشكل (١٨).

وإذا تم ذلـك ، فالأفضلية ـ عنـدها ـ ستعطي للشـاعر لأن للـوزن «فضيلة» لا يمتلكهـا النثر. فـالنثـر مهما بلغت «كميـة» موضـوعه من «الصـور والعواطف والأخيلـة، يظل جامـدا بلا روح لأن الوزن هـو الروح التي تكهرب المادة الأدبيـة وتصيرها شعـرا ، فلا شعـر مـن دونه مهما حشـد الشـاعـر من صـور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا اذا لمستهـا أصـابـع الموسيقـى، ونبـض في عـروقهـا الوزن». (١٩).

إن الناثر في رأيها عاجـز عن اللحاق بالشاعر، إذ لا يـوفر له النثـر «الكهـربـاء» ولا «القماقـم السحـريـة» . تقـول نـازك: «والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها، أن الناثر ، مهما جهد في خلق نثـر تحتشد فيه الصـور والمعاني ، يبقى قـاصرا في اللحاق بشاعر يبـدع ذلك المجال نفسه ولكن بكلام مـوزون. فالوزن في يد الشاعر قمقم سحري يـرش من الألوان والصور على الأبيات المنغومة، وهيهات للناثر أن يستطيع ذلك بنثره» (٢٠).

جملة هـذه المواقف والتصورات التـي أفصحت عنهـا نازك الملائكة تجاه قصيدة النثر، جاءت في ساحة نقدية بكر. فقد كانت قصيدة النثر في بـداية تكونها من حيث المفهـوم قبل أن تؤول في العقود الموالية الى تجارب أكثر تعقيدا ومغـامرة وانتهاكا لمجمل المعايير السائدة في خطاب الشعر.

وموقـف الناقدة تجاه هـذا المعطى لا يفاجئنـا إذا وضعناه ضمن النسق العام لخطابها النقدي. حيث نسجل فيه منزعا بينا لتوجيه العملية الشعرية داخل فضاء لغوي وابداعي محدود.

وكـان في موقـف نـازك تجاه العروض وتقنين التفعيـلات داخل القصيـدة ما ينطوي على ردة فكـرية ونقـدية مقارنـة مع الخط التصـاعدي الـذي كـانـت تسير فيه قصيـدة التفعيلـة في البدايات (٢١). فقد رفضت نازك قصيـدة التفعيلة إلا إذا طابقت خطاطاتها العروضيـة الضيقة. أما موقفها مما سمتـه بالأخطاء اللغوية في الشعر ومن تسـاهـل تجاهها، فمما ينم عن عدم فهمها لطبيعة الشعر كذلك (٢٢).

لقد ضاقت رؤية نازك لشعـراء قصيدة النثر لدرجة أنها لم تتقبل تسميتهـم شعراء ولا قصـائدهم شعـرا. فقدأطلقـت على قصيدة لمحمد الماغوط اسم «خاطرة» رافضة مجيئها مقطعة على أسطر كقصيدة التفعيلة، ولم تناقش عناصر التجديد والشعر في هذه القصيدة التي حملـت عنوان «أغنية لباب توما». لقـد حولت القصيـدة الى خـاطـرة لمجـرد أنها فقـدت الـوزن التفعيلي. ولم «يشفـع» لشعـريتها نظـامها من العـلامات والصـور والدلالات المتميـزة. بل إن هـذه القصيـدة سببت «عـاهـة» يتطلب حقنهـا بالدواء: «إن دواء هذا أن يكتب كـل نثر كما يكتب النثر، أي بملء السطر دونما تـرك فراغات، لكـي ينفرد الشعـر بمزية الكتـابة الشعـريـة، فيستقـل كل شطـر منـه بسطـر(٢٣)، ولـن يضير «شعرية النثر» ـ التي لا أقـر بوجودها وأستبقي تحفظاتي إزاء

اسمها هذا — أن يكتب كما يكتب النثر. وإنما التقطيع صفة ملازمة للشعر، وهو علامته الفارقة فليس لنا أن نضيعها»[٢٤].

وقد عرضت الناقدة في موضع آخر من كتابها لمحمد الماغوط ولديوانه نفسه الذي منه اختارت القصيدة المذكورة أعلاه، فلم تسم الديوان ديوانا بل كتاب نثر، وسمت قصائده تأملات وخواطر [٢٥]. وهذه تسميات احتفظت بها الناقدة لكي تتجنب إطلاق صفات الشعر والشاعر على قصيدة النثر وأصحابها. هؤلاء أطلقت عليهم صفات كتاب وكتاب ناثرين وناثرين. فيما ظلت تحتفظ لقصائدهم باسم «خواطر».

لقد ظل مفهوم نازك الملائكة للشعر مفهوما ضيقا بالرغم من كونها ناقشت في كتابها مكونات أسلوبية كالتكرار ومكونات موضوعاتية تتصل بهيكل وبناء القصيدة، إضافة الى أبعادها النفسية والاجتماعية والتاريخية.

لكن الثابت في فكرها النقدي هو تحديد الشعر في أركان لا يتعداها وهي:

١ – اعتماده على التفعيلة.
٢ – اعتماده على الأشطر.
٣ – انتظام الأشطر في تقنين تفعيلي.
٤ – صحة اللغة من الأخطاء.

ومفهوم كهذا لن يتسع بطبعه لقصيدة النثر التي لم تقيد نفسها بأي ركن من هذه الأركان بما فيها لغتها التي فتحها على التعبير اليومي وعلى اقتباس وتوظيف كلمات غير عربية.

لم تقدم نازك الملائكة نفسها شاعرة فحسب، بل ناقدة أيضا. فاسهاماتها في النقد متنوعة، ذلك انها نشرت في هذا الموضوع ثلاثة كتب هي: «قضايا الشعر المعاصر» (ط١) دار الآداب بيروت ١٩٦٢، وكتاب «الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة نقدية في شعر علي محمود طه» (ط ٢) دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩ وكان هذا الكتاب في طبعته الأولى (معهد الدراسات العربية العالية. القاهرة ١٩٦٥). قد حمل عنوان «محاضرات في شعر علي محمود طه». وكتاب «التجزيئية في المجتمع العربي» (ط١). دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤. وجل مواد هذه الكتب نشر متفرقا في المجلات العربية خلال الخمسينات والستينات. وضمنها دراستها حول قصيدة النثر التي نشرتها لأول مرة مجلة الآداب عدد ٤/١٩٦٢. وللناقدة دراسات عديدة لم تجمعها في كتب. من بينها دراسات في النقد المسرحي والقصصي والروائي. اضافة الى مقدمات ستة من دواوينها. فضلا عن تعقيباتها وردودها وحواراتها.

إنها جهود نقدية لافتة للنظر مقارنة مع بعض الشعراء من مجايليها. بمن فيهم مثلا بدر شاكر السياب ويوسف الخال. ولعل هذا ما حفز بعض الدارسين الى التعامل مع نازك بصفة كونها شاعرة وناقدة معا [٢٦].

وإذا كانت قراءتنا لتجربة نازك النقدية اقتصرت على ما تعلق منها بقصيدة النثر، فلأسباب منهجية تتعلق بحصر مادة الموضوع وبموقع الشاعرة الناقدة ضمن حركة الحداثة الشعرية ودورها في تعديل مدارات وفضاءات قصيدة هذه الحداثة، إنها التعديلات التي لا ننكر أن بقاياها مازالت راسخة في جانب من النظر النقدي العربي للشعر الآن.

الهوامش :

١ – كتبت نازك الملائكة مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٩ وهو تاريخ الطبعة الأولى. أما دراستها عن قصيدة النثر، فنشرتها بمجلة «الآداب» عدد ٤/١٩٦٢ ثم ضمنتها كتابها «قضايا الشعر المعاصر» المنشور في السنة نفسها. وقد اعتمدنا في دراستنا هذه نص المقدمة بعد أن أعادت نشره مجلة «الأقلام» العراقية ضمن ملف «وثائق» من إعداد الناقد العراقي حاتم الصكر. انظر مجلة الأقلام. العدد ١/١٩٨٨.

٢ – قضايا الشعر المعاصر ص ٢١٣.

٣ – يلتقي رأينا هذا برأي لحاتم الصكر الذي ذهب في دراسة له عن نازك الملائكة الى القول: «ولكن نازك بدل أن تتفحص قراءة أفراد هذا الجمهور، تعامله على أنه كتلة واحدة، تختزن ذخيرة القراءة وتبدلات الحساسية الشعرية معا. وذلك يجعلها ترجع فهمه السيىء لنظام الشعر الحر الى ما يكتبه الأدباء المناهضون لهذا الشعر الذين زعموا أنه نثر جهلا بنظام التفعيلة الذي يقوم عليه. فهي تجد لهذا الجمهور عذرا ولا تنتظر أن يتطور مفهومه الشعري على المستوى التقبلي جراء زحزحة أسلوبية كبيرة يقترحها الشعر الحر ذاته من دراسة له بعنوان «نازك الملائكة ناقدة» مجلة نزوى العُمانية. العدد ٤، ١٩٩٥ ص ٦٥.

٤ – قضايا الشعر المعاصر ص ٢١٥.

٥ – المرجع السابق ص ٢٢٥.

٦ – المرجع نفسه ص ٢٢٤.

٧ – المرجع نفسه ص ٢١٨.

٨ – المرجع نفسه ص ٢٢٢.

٩ – المرجع نفسه ص ٢١٩.

١٠ – العمدة ١/١٣٤ وسر الفصاحة ص ٢٧٩.

١١ – قضايا الشعر المعاصر ص ٢٢٥.

١٢ – المرجع المذكور ص ٢٢٣.

١٣ – المرجع نفسه ص ٢٣٣.

١٤ – لأجل وضع القاريء، أمام صورة هذا التغيير، نورد نص محمد الماغوط وما أجرته عليه نازك من تعديلات.

يقول الماغوط في قصيدته «المسافر»:

«بلا أمل.
وبقلبي الذي يخفق كوردة صغيرة
سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما ..
بقع الحبر
وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج
وصمت الشهور الطويلة
والناموس الذي يمص دمي
هي أشيائي الحزينة
سأرحل عنها بعيدا .. بعيدا
وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان
بعيدا عن المرأة العاهرة
التي تغسل ثيابي بماء النهر
وآلاف العيون في الظلمة
تحدق في ساقيها الهزيلين،
وسعالها البارد، يأتي ذليلا يائسا.
عبر النافذة المحطمة.
والزقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد»

انظر النص كاملا في «الآثار الكاملة» للشاعر، دار العودة بيروت ص (٣٢ – ٣٥).

وقد أعادت نازك كتابة المقطع بصيغة مسترسلة كما يلي: «بلا أمل. بقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة، سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما: بقع الحبر وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج وصمت الشهور الطويلة والناموس الذي يمص دمي هي أشيائي الحزينة، وسأرحل عنها بعيدا بعيدا، وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان بعيدا عن المرأة العاهرة التي تغسل ثيابي بماء النهر وآلاف العيون في الظلمة تحدق في ساقيها الهزيلين وسعالها البارد يأتي ذليلا

يائسا عبر النافذة المحطمة. والزقاق الملتـوي كحبل من جثث العبيد». انظر كتابها. ص ٢١٥.

ولمزيد مـن لي عنق النـص،أحدثت فيـه نازك بعض التغييرات كـإضافـة واو العطف لفعـل «سأرحـل»، وقلب النقطتين المتتـابعتين بعد (في ليلـة ما) الى نقطتـي تفسير وتحريك التاء في كلمات: صغيرة، الطويلة، الحزينة، العاهرة، ، الظلمة .مع تغييرات مختلفة في علامـات الترقيم. وقد أفضى ذلك الى نسف شبـه كلي لدلالات النص في صيغته الأولى. مع الاشارة الى أن نازك الملائكة لم تثبت الصيغة الأصلية للنص في كتابها.

١٥ – قضايـا الشعر المعاصر ص ٢٢٢. ومازال نعت قصيدة النثر بكـونها قصيدة الصورة بمثـابة نعت قـدحي يطلقه عليهـا خصومها. وقـد كان لرفيـق نازك في التأسيس بـدر شاكر السياب نفـس الرأي. ومع أن السياب كـان دؤوبا في البحث عن تجاوز لغته ونماذجه بـالاستعانة بالشعر الانجليزي. لكنـه كان يضع لنفسه حدودا لا يتجاوزها. ويقول السياب في رسـالـة له الى يوسف الخال: «هل قرأت ما كتبه ت. س إليوت عن الموهبة الفردية والتراث وعلاقتهما بالشعر؟ يجب أن يبقى خيط يربط بين القديم والجديد. يجب أن تبقـى بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديـدا وعلى شعرنا ألا يكون مسخا غـربيا في ثياب عربية أو شبـه عربية انظر رسائل السياب الى يوسف الخال. مجلة «الناقد» اللندنية . العدد ٣٨ / ١٩٩١ ص ٢٦.

ويمثل الـوزن أحد تلـك الملامح التـي يجب الحفاظ عليهـا ليبقى الشعـر شعرا دون أن يتحـول الى مجرد صور، هـذا ما نستخلصـه مـن رسالـة بعث بها السيـاب لأدونيس معلقا على قصيدتـه «مرثية القرن الأول» التي تضمنت أبيـاتا نثرية الى جوار أخرى تفعيلية : «كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر . ولكن هل غاية الشاعر أن يرى قراءه أنه قادر على الاتيان بمئات الصور؟» مجلة «شعر» العدد ١٥ ص ١٤٦. وقـد توسعنـا في الحـديث عما سميناه بمغـالطة التعـويض الصوري في دراسة خصصناها لذلك.

١٦ – لأجـل التـذكير بهذه التعريفـات نقـدم بعضهـا. ومـن بينهـا قولـة الجاحـظ المعروفة: إنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج وجنس من التصوير : (الحيوان ٣/ ١٣٢).ويقول الآمدي مراعيا في الشعر عدة اعتبارات : «وليس الشعر عند أهل العلـم به إلا حسـن التأتي، وقـرب المأخـذ، واختيار الكـلام، ووضع الألفـاظ في مواضعها،.» (الموازنة ١ / ٤٠٠). وحازم القرطاجني وإن عرف الشعر بأنه «كلام موزون مقفى (ص ٧١ مـن المنهاج) فإنه اشترط فيه أن يـؤثر في النفس. ولحازم تعريف آخـر معروف ربط فيه بين الشعـر والتخييل وفيه يقول : «الشعـر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية الى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة، صـادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيهـا ــ بما هي شعر ــ غير التخييل» (منهاج البلغاء ص ٩٠) . ولابـن خلدون تعريف مشهور يربـط فيه بين الوزن في الشعر وعناصر بـلاغية وبنائية وغرضيـة. يقول فيه : «الشعر هـو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جـزء منه في غـرضه ومقصـده عما قبله وبعـده الجاري على أساليـب العرب المخصوصة به» (المقدمة ص ٣٠٦).

١٧ – حين عرف قـدامة بن جعفـر الشعر بقوله : «إنـه قول موزون مقفـى يدل على معنـى»، (نقد الشعـر ص ١٧) فإنـه أكد على شرطين الأول هـو وجوب النظـر الى المعنى بوصفه تشكيلا صوريا ، حيث قـال : «إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضـوعة والشعـر فيها كـالصـورة (ص١٩)، والثاني هـو وجوب الابـداع في تشكيـل المعنى . وفي ذلـك يقول: «وعلى الشـاعر إذا شرع في أي معنـى كان ، مـن الرفعـة والضعة والـرفث (قـول الفحش) والنـزاهة والبـذخ والقناعـة ، والمدح، والعضيهة (البهتان والكلام القبيح) وغير ذلك مـن المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الى الغاية المطلوبة ». (ص ١٩).

هل كـان قدامـة بن جعفـر أكثر تقدمـا من نـازك التي حاولـت توجيـه الشاعـر لـ «معان» بعينها دون أخرى ؟ وهذه مجرد إشارات وتعريفات ضمن أخرى كثيرة.

١٨ – قضايا الشعر المعاصر ص ٢٢٥.

١٩ – المرجع المذكور ص ٢٢٤.

٢٠ – المرجع نفسه ص ٢٢٦.

٢١ – خصـص يوسـف الخال مقالا مطـولا لمراجعة كتـاب نازك الملائكـة «قضايـا الشعرالمعاصر» وعنونه بـ «رواسب الجمود في حـركة الشعر». وقد ضمن يوسف الخال مقاله هذا وجهـة نظره في مجمل القضايا التي نـاقشتها الملائكة في كتابها ، مظهرا نقـط اختلافـه أو اتفاقه معهـا. لكن مـوقفه منها كـان على العموم مـوقفا اختلافيا وحادا أحيانا. حيث وصف مـا ورد في الكتاب بأنه «آراء ارتدادية متزمتة خانت (حـركة الشعر الحر) التي تدعـي المؤلفة «اكتشافها»، ومـن معالجة بعض الموضوعات معالجة خالية مـن الروح العلمية والاخلاص للحقيقة، وهما صفتان حاولت المؤلفـة أن تقنع نفسها بأنها تتوخاهما في بحثهـا» (الحداثة في الشعر ص ٣٤) . وقد تصدى يوسف الخال لآراء نازك في قصيدة النثر واصفا إياها بالتزمت والسلفية والاحساس بالنقص إزاء أوروبا، مدافعا في الوقت ذاته عن مجلة «شعر» وتبنيها لقصيـدة النثر : «وهكذا تـرى المؤلفة (إذا) خلعـت عنها حجاب التـزمت والسلفية ومركـب النقص إزاء أوروبا والعالم المتحضر أن ليس هنالـك من دعوة ابتدعتها مجلة «شعـر» لاحلال النثر محل الشعر، أو لخلط الشعر بـالنثر ، بل إن هنالك شكلا معروفا معترفا به من أشكال التعبير الشعري يسمى «قصيدة النثر» حرصت مجلة «شعر» على الانفتاح عليه » . (الحداثة في الشعر ص ٤٥).

٢٢ – تتحـدث الملائكة مثـلا عن «الحريـة الجديـدة» التي تمنحهـا قصيدة التفعيلـة، لكنها تحذر من أن هـذه الحرية الجديدة لا تبيح «الخروج عما تقبلـه الأذن العربية والعروض الدارج»، كالخلط بين بحور الشعر . وفي هذا الاطار انتقدت أبياتا لسعدي يوسف جمع فيها بين بحري السريع والرجـز (ص ٨١). كما قدمت مثالا لقواعدها ببحر الرمل واضعة في ذلك «التشكيلة الـرسمية التي على شاعر هذا البحر الا يخرج عنها» : «أساس الـوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلـة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكـم أن الحرية في تنويع عدد التفعيـلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأشطـر متشابهة تمام التشابه فينظم الشاعـر من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطرا تجري على هذا النسق مثلا:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسـق حرا في اختيار عدد التفعيـلات في الشطر الواحـد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منـذ الجاهلية حتـى يومنا هـذا(ص٧٩). ونازك تتجـاهل بـرأيها هذا أن الشعراء العرب ــ بمن فيهم الجاهليون ــ لم يطيعوا كلهم تلك السنـن، وأن الذي أطاعها هو الخليـل بن أحمد وإن لم يطعها طاعة كاملة مـا دام ترك مهملها وغض الطرف والأذن عـن عدد من أوزانها وتفاعيلهـا مما لم ينضبط لحاستـه السمعية الوازنة. ومن الآراء المتشددة لنازك الملائكة، رأيها في المسؤولية اللغوية ». وكجل آرائها ربطت المسـؤولية اللغوية برابـط سلفي قومي. وقـد خصصت لهذا الرأي فصلا في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» حيث ذهبت الى أنه «ليست اللغة بمختلف مظاهـرها إلا مرآة تنعكس فيهـا حياة الأمة التي تتكلمهـا». (ص ٣٢٦). ويتحول تحمل المسؤولية اللغوية عند نازك الملائكة في نقدها الى نوع من النقد اللغوي الذي يتتبع السقطـات والهنات والأخطـاء اللغوية والنحـوية. وقـد ظهر ذلـك جليا في النماذج التي تعقبتهـا في كتابها «الصومعة والشرفـة الحمراء » بل ذهبت في هذا الكتاب الى وصف «ما لدي شعراء اليوم مـن خلط وسقط» بقولها: «فشا الخطأ في شعر الناشئين الى درجـة أن قامت مدرسـة من الشعراء تعتنق مـذهب الاستهتار باللغة العربية والترفع عن احترام قواعـدها وأساليبها وكان التجديد في المضمون يتضمن تحطيم القـواعد القديمة المقبولـة. وهذه الفئة تسمي الناقـد الذي يتناول اللغة وينبه على ما فيهـا من الغلط والخروج: ناقدا رجعيا. لا بـل انها قد لا تتورع عن اتهامه بأن يجهل الأدب الحديث، ومذاهب النقد العربي». (نقلا عن كتاب نازك الملائكة الناقدة لعبد الرضا علي، ص ٦٣).

٢٣ – ألم يكن بعض القـدماء يستحسن أن يستغل كـل بيت بنفسه داخل قصيـدته؟ ولنا في تعـريف ابـن خلدون (هـامش ١٦) مثـال على ذلك، بـل ألم يكن بعضهـم يستحسن أن يستغل كل شطر بنفسه داخل بيته؟

٢٤ – قضايا الشعر المعاصر ص ١٦١.

٢٥ – المرجع نفسه ص ٢١٤.

٢٦ – وضع البـاحث العـراقي د. عبـدالرضا علي ببليـوغرافيـا وافية بـأعمال نازك الملائكـة وبما تناول أدبها مـن مقالات ودراسـات وكتب. وذلـك بمجلة الاقـلام العـراقية (العـدد المزدوج ١١/ ١٢ لسنـة ١٩٨٧ ص ٢٣٠ – ٢٤٥) ويظهر مـن خلال هذه البيليوغـرافيا أن الشاعرة لم تكتب الشعر والنقد فقـط، بل كتبت أيضا القصـة القصيرة وفصولا مـن السيرة الذاتيـة. وحسب تـاريخ البيليـوغرافيـا المذكورة ، فإن ما نشرتـه نازك من دواوين كان ديوانها للصـلاة والثورة في نفس السنة أي ١٩٨٧، وآخـر قصصها قصة «قنديل لمندلي المقتولـة» بمجلة الآداب في نفس السنة أيضا، وآخر دراساتها النقدية دراسة بعنوان القافية في الشعر العربي المعاصر بمجلة «الحصاد» الكويتية سنة ١٩٨١.



توني موريسون

تحويل الظلال

إلى رومانس *

ظلال ....
أكبر من البشر
وأكثر سوادا
من الزنوج.

روبرت بن وارن

ترجمة : **أسامة إسبر** ★

يصف إدجار آلن بو في نهاية قصة آرثر جوردون بيم اليومين الأخيرين من رحلة فائقة للعادة:

٢١ آذار : خيمت ظلمة متجهمة فوقنا ثم بزغ وهج مضيء من الأعماق الزبدية للمحيط وتسلل على طول جانبي القارب . كنا على وشك الانسحاق من الدفق الأبيض الشاحب الذي استقر علينا وعلى القارب ولكنه ذاب في الماء بينما هو يسقط.

٢٢ آذار : ازدادت الظلمة وتخللها وهج الماء الذي كان يدفع الى الخلف من الستارة البيضاء التي كانت أمامنا. كانت طيور عملاقة بيضاء وشاحبة تطير باستمرار من خلف الستارة وكان صراخها متواصلا وهي تنحسر من مدى رؤيتنا، عندئذ تحرك نونو في قاع القارب ولكن حيث لمسناه وجدناه ميتا. اندفعنا نحو الشلال حيث انفتحت هوة لتتلقانا ثم نهض في طريقنا شكل بشري مكفن أكثر ضخامة في بنيته من أي مخلوق بشري وكان لون جلده ناصعا كبياض الثلج.

كان بيم وبطرس والمحلي نونو يبحرون في بحر دافيء أبيض كالحليب «تحت مطر شاحب أبيض». يموت الرجل الأسود ويندفع القارب عبر الستارة البيضاء التي ينهض خلفها عملاق أبيض. بعد ذلك لا يحدث شيء، لم تعد هناك قصة يضمن تعليق موجز شرح وخاتمة مضطربة مجمعة ـ يفيد أن البياض أرعب المحليين ، وقتل نونو، ونقش النقش التالي على جدران المهاوي التي عبرها المسافران: «لقد نقشتها داخل التلال ونقشت انتقامي على الصخرة».

ليس هناك كاتب أمريكي، من الأوائل ، أكثر أهمية لمفهوم الأفريقية الأمريكية من بو. وليست هناك صورة أكثر افصاحا من التي وصفت لتوها: الشكل الأبيض المصور، ولكن المغلق والمجهول نوعا ما ، والذي يبزغ من الضباب في نهاية الرحلة ـ أو على أي حال في نهاية طقس السرد. تظهر صور الستارة البيضاء والشكل البشري المكفن، الذي له جلد بلون بياض الثلج الناصع، بعد أن يقابل السرد السواد. ويبدو أن الصورة البيضاء الأولى، متعلقة باختفاء وامحاء الشكل الأسود الخادم والقابل للخدمة ، نونو . وهذا تصوير رمزي لبياض لا يخترق ، يطفو على السطح في الأدب الأمريكي أينما ظهر حضور افريقي، وغالبا ما يعثر على هذه الصور البيضاء المغلقة في نهاية السرد. وتظهر غالبا وتستدعي في ظروف خاصة كهذه وقفة. وتطالب بصخب، كما يبدو بانتباه يمنح المعنى الكامن في زجها وتكرارها وايحائها القوي بالشلل وغياب الانسجام وبالمأزق والاستنباط الخلفي.

★ كاتب ومترجم من سوريا.

تحتاج صور «البياض الذي لا يخترق» الى موضعة سياقية من أجل شرح قوتها الفائقة للعادة ونموذجها وتماسكها. ولأنها تظهر، في معظم الأحيان، في علاقة مع تمثيلات البشر السود أو الأفارقة الذين هم موتى، عاجزون، أو تحت سيطرة كاملة،تبدو صور البياض الذي يعمي، كأنها تعمل ترياقا للظل الذي يرافق البياض وتأملا في الظل، الذي هو حضور أسود وثابت يثير الخوف والتوق في قلوب ونصوص الأدب الأمريكي. يوحي هذا الشبح الساكن ـ الظلمة ـ الذي بدا أدبنا الأول غير قادر على تخليص نفسه منه، بالموقف المعقد والمتناقض الذي وجد فيه كتابنا الأمريكيون أنفسهم، في أثناء السنوات التأسيسية لأدب الأمة. وقد ميزت أمريكا الشابة نفسها وفهمتها على أنها تندفع نحو مستقبل من الحرية، نوع من الكرامة البشرية، اعتقد أنها لم تسبق في العالم. إن تراثا بأكمله من التوق الكوني انهار في العبارة المدللة جيدا: الحلم الأمريكي . ورغم أن هذا الحلم المهاجر يستحق الفحص الشامل الذي حصل عليه في الأنظمة البحثية والفنون، من المهم أن نعرف أيضا، ما الذي كان هؤلاء البشر يهربون منه كما من المهم أن نعرف ما الذي كانوا يندفعون نحوه إذا كان العالم الجديد قد غذى الأحلام ، ما هي حقيقة العالم القديم التي أثارت شهيتهم؟ وكيف داعبت تلك الحقيقة تشكيل عالم جديد وأحاطت به؟ لقد نظر الى الهرب من العالم القديم الى العالم الجديد على أنه هرب من الظلم والقيد الى الحرية والاحتمال . ورغم أن الهرب كان أحيانا هربا من الانحراف، من مجتمع فُهم على أنه اباحي بشكل غير مقبول ، غير الهي، وغير منضبط ، فقد كان هروب الذين قاموا بالرحلة لأسباب غير دينية ناتجا عن الحصر والقيود. كان كل ما قدمه العالم الجديد لأولئك المهاجرين هو البؤس والسجن والنبذ الاجتماعي وغالبا الموت. كانت هناك أيضا مجموعة إكليركية من الباحثين المهاجرين، الذين جاءوا ليؤسسوا مستعمرة من أجل وطن أم أو مسقط رأس وليس ضده. وبالطبع كان هناك التجار الذين جاءوا من أجل النقود.

ومهما كانت الأسباب كانت الجاذبية تكمن في تنوع السجل الفارغ، في فرصة تسنح مرة واحدة في العمر، ليس من أجل أن تولد ثانية فحسب، بل أيضا من أجل أن تولد ثانية بثياب جديدة، كما حصل. قدمت الخلفية الجديدة ثيابا جديدة للذات واستطاعت هذه الفرصة الثانية أن تستفيد حتى من الأخطاء الأولى. كانت هناك في العالم الجديد رؤية مستقبل بلا حدود، جعله الحصر والسخط والفوضى التي تركت في الخلف، أكثر توهجا. كان وعدا يعد بشكل بارع ويستطيع المرء أن يكتشف من خلال الحظ والصبر، الحرية، وأن يعثر على طريقة ليجعل قانون الله متجليا أو ينتهي غنيا كأمير.

يسبق الظلم الرغبة بالحرية ويولد التوق الى قانون الله من مقت الانحراف البشري والفساد، ويستعبد البؤس والجوع والديون صخب الثروات. وكان هناك الكثير جدا في أواخر القرنين السابع والثامن عشر لجعل الرحلة جديرة بالمجازفة . حلت مكان عادة حني الركبة حماسة القيادة. وحلت القوة والتحكم بالمصير الشخصي مكان الضعف الذي شعر به أمام بوابات الطبقة والطائفة المنغلقة والاضطهاد الماكر. استطاع المرء أن ينتقل من الخضوع للنظام والعقاب الى القيام بالتنظيم والمعاقبة، من النبذ الى المرتبة الاجتماعية، من ماض لا نفع فيه، ملزم وكريه، الى نوع من اللاتاريخية، الى صفحة بيضاء تنتظر أن يُكتب عليها وكان هناك الكثير الذي سيكتب: بواعث نبيلة حولت الى قوانين وخصصت من أجل التراث القومي ، وبواعث دنيئة، اكتسبت وتوضحت في الوطن النابذ والمنبوذ، حُولت أيضا الى قانون وخُصصت من أجل التراث.

خطت كمية الأدب التي انتجتها الأمة الشابة تقاطعها بطريقة واحدة مع هذه المخاوف والقوى والآمال . ومن الصعب أن نقرأ أدب امريكا الفتية دون أن يصعقنا تعارضه مع تراثنا الحديث عن الحلم الامريكي وكم هو واضح فيه غياب المزيج الخادع من الأمل والواقعية والمادية والوعد الذي يوحي به ذلك المصطلح . وبالنسبة لبشر صنعوا كثيرا من جدتهم وطاقتهم وحريتهم وبراءتهم، من المذهل كم هو قاس أدبنا الأول ومخيف ومليء بالمشكلات.

نمتلك كلمات وأسماء لهذا الشبح الساكن كمثل قوطي وروماني ووعظي وبيوريتاني. ويمكن العثور على مصادره في أدب العالم الذي غادره أولئك المهاجرون، لكن القرابة القوية بين الروح الامريكية في القرن التاسع عشر والرومانس القوطي ، لوحظت كثيرا بشكل صحيح، ما الذي يجعل بلادا فتية تنفر من فوضى أوروبا الأخلاقية والاجتماعية تدخل في نوبة رغبة ورفض وتوظف مواهبها لتنتج في بلادها، من جديد، طبولوجيا السلوك الشيطاني التي أرادت أن تتركها خلفها؟ يبدو الجواب على هذا السؤال في غاية الوضوح: إن طريقة الاستفادة من دروس الأخطاء الأولى والكارثة السابقة هو تسجيلها من أجل منع تكرارها من خلال الكشف والتلقيح.

كان الرومانس هو الشكل الذي يمكن أن نطرح من خلاله هذه المعالجة الوقائية الأمريكية . وبعد فترة طويلة من الحركة في أوروبا بقي الرومانس التعبير المدلل لأمريكا الفتية. ما الذي كان في الرومانسية الأمريكية حتى جعلها جذابة للامريكيين كسهل معركة يقاتلون فيه ويلتزمون ويتخيلون شياطين أخرى؟

لقد اقترح أن الرومانس هو هروب من التاريخ (وهكذا يصبح جذابا لبشر يحاولون التهرب من التاريخ الحديث). لكن حججا تجد فيه المقابلة المباشرة مع القوى التاريخية الحقيقية جدا، والضاغطة، والتناقضات التي تكمن فيها حين يجربها الكتاب، اقنعتني أكثر من غيرها.

حقق الرومانس. الذي هو استكشاف للقلق المستورد من

ظـلال الثقافـة الأوروبيـة، القبـول الآمن تـارة، والخطير تـارة أخـرى، لمخـاوف محددة وبشريـة بشكـل واضـح: خـوف الامريكيين مـن كونهم منبوذين، مـن الفشل ومن الضعـف من غياب الحدود ومـن الطبيعة المطلقة العنـان والرابضة مـن أجل الهجوم وخوفهـم من غياب ما يـدعى بالحضارة وخـوفهم من العـزلة ومـن الاعتـداء الداخلي والخارجـي. بـاختصـار ، رعـب الحرية البشرية، الشيء الذي اشتهوه أكثـر من أي شيء آخر. قدم الرومانس للكتاب أشياء كثيرة: قدم لهم قماشا تاريخيا عريضا لا قماشا ضيقا وغير تاريخي، الانـدماج لا الهرب ، كان يحتوي بالنسبة لامريكا الفتية: الطبيعة كمـوضوع، نسقا رمزيا، أفكارا رئيسية للبحـث عن تثبيـت الذات واضفاء طـابع شرعـي عليها، وقبـل كل شيء فـرصة غـزو الخوف خيـاليا وتهدئة المخـاوف العميقة النـاجمة عن عدم الاحسـاس بالأمـن . قدم الرومـانس منابـر للتفسير الأخلاقي وصناعـة الخرافة والتسلية الخيـالية للعنف، الـلامصداقية السـامية والـرعب، بالاضـافة الى عنصر الرعـب الأكثر دلالـة وزهوا : الظلمـة بكل القيـم الضمنية التـي أيقظتها.

ليـس هناك رومـانس حـر مما سماه هيرمـان ميلفل:«قـوة السـواد»، وخاصـة في بـلاد كان فيهـا سكـان مقيمون ، سـود مسبقـا، يستطيع الخيـال أن يتلاعـب بهم، ومـن خلال هـؤلاء السكـان، يمكن أن تتـوضـح المخاوف التـاريخيـة والأخلاقيـة والميتافيـزيقية والاجتماعية والمشكلات والقطيعـة. لقد افترض ويمكن أن يفترض أن السكان العبيد قدموا أنفسهم كذوات بديلة للتـأمل في مشـاكل الحريـة البشرية وإغـرائها وخـداعها، كـان السكان السـود متوفريـن للتأملات في الـرعب، رعب المنبـوذين الأوروبيين ومقتهم للفشـل والضعف والطبيعة التي بـلا حدود والعزلة الـولادية والاعتداء الداخلي والشر والخطيئـة والجشع. بمعنى آخر، فهـم هؤلاء السكان السود على أنهم قـدموا أنفسهم من أجل التـأملات في الحرية البشرية بمعنى يختلـف عن الأفكار التجريدية عن الطاقة البشرية وحقوق الانسان.

إن الطرق التـي نقل بها الفنانون ــ والمجتمع الذي ربـاهم ـ الصراعات الـداخلية الى ظلمة فـارغة ، الى أجساد سـوداء مقيدة بشكل مـلائم ومسكتة بشكـل عنيف، هـي موضـوع رئيسي في الأدب الأمريكـي، وعلى سبيل المثال كـانت حقوق الانسـان مبدأ تنظيميـا أسست الأمـة على أرضيته وكـان متصلا بـالافريقيـة بشكـل لا فكاك منـه. إن تـاريخه وأصلـه متحالفـان دائما مـع مفهوم إغوائي آخـر: «تراتبية العرق». وكما نـوه عالم الاجتماع أورلاندو باتـرسون يجب ألا يدهشنا أن «التنـوير» استطاع أن يلغي الاسترقـاق ، يجب أن نندهش إن لم يكـن قد فعـل ذلك، لم ينشأ مفهوم الحرية من فـراغ، لا شيء أشاد بالحرية ـ هذا إن لم يكن في الحقيقة قد ابتكـرهـا ـ مثل العبودية. لقـد أغنت العبودية السوداء الامكانيات الابداعية للبـلاد . ذلك أنه يمكن أن يعثر ، في ذلك البناء للسواد والاسترقـاق ، ليس على غير الحر فحسب، بل أيضـا على تصور الـذي ليس أنـا، وذلـك من خـلال التناقـض الدرامـي الذي خلقه لون الجلـد . وكانت النتيجة ملعبـا للخيال، ومـا نهض من الحاجـات الجماعية لتسكين المخـاوف الداخليـة ولعقلنـة الاستغلال الخارجـي هـو افريقيـة امـريكية ـــ شراب مختلق من «الظلام والغيرية والذعر والـرغبة» التي هي أمريكية بشكل فريد . (هناك أيضا بـالطبع افريقية أوروبية تمتلك نظيرا في الأدب الكولونيالي).

مـا أرغب أن أفحصـه هـو كيـف أصبحت صـورة الظلمـة المكبوحـة والمقيدة والمكبوتة والمقمـوعة ذات بعد موضـوعي في الأدب الأمريكي كشخصيات افريقية . أريد أن أظهر أن واجبات تلك الشخصيات ، كطرد الأرواح الشريرة والتجسيد والتصوير ، هي مطلوبة ومطروحة في جزء كبير من أدب البلاد وساعدت في تشكيل الخصائص المميزة لأدب أمريكي أول.

قلت سابقـا إن الهويات الثقافية تشكـل أدب الأمة ويشكلها هذا الأدب في الوقـت نفسه وأن ما بدا أنه في ذهـن أدب الولايات المتحدة كـان البناء الواعـي ذاتيا، لكن الاشكـالي جدا للامـريكي كـرجل أبيـض جديـد وتشير دعوة إمـرسون الى ذلـك الرجـل الجديد، في الباحث الامريكي ، الى التعمد في ذلك البناء والضرورة الواعية لتـأسيس الاختلاف. لكن الكتاب الذيـن استجابوا لهذه الدعـوة ، قابلين أو رافضين ، لم ينظـروا الى أوروبا ليـؤسسوا مرجعـا للاختـلاف فحسب، كان هنـاك اختلاف مسرحـي جدا تحت القدم. كـان الكتاب قـادرين على أن يستنكـروا أو يحتفلوا بهوية مسبقة أو نأخذ بسرعة شكل عقدة الاختلاف العرقي قدم ذلك الاختلاف انفاقـا عميقة من الاشارة والرمز والـوساطة في عملية تنظيـم وفصل وتدعيـم الهوية عبر خطـوط المصلحة ذات القيمة التاريخية. وقـدم لنا برنارد بيلن استقصاء فـائقا للعادة عـن المستـوطنين الأوروبيين في عمليـة التحـول الى امـريكين ، وأريد أن أقتبس مقطعا طويلا من كتـابه «رحالة الى الغرب» لأنه يؤكد السمات البارزة للشخصية الامريكية التي كنت أصفها:

إذا نظر الى ويليـم دنبر من خـلال رسائله ويـومياتـه يبدو خياليا أكثـر من كونه واقعيـا، يبدو مخلوقا ابتكـره خيال ويليم فوكنر، وهـو مثل الكولونيـل ستبين أكثر تهذيبا لكنه ليـس أقل غمـوضا. كـان هـو أيضا، مثـل الشخصيـة الغـريبة في روايـة ابسالـوم ابسالوم، رجـلا في بدايـة سن العشرين ظهـر فجأة في برية الميسيسبي ليدعي ملكية جزء كبير من الأرض ثم اختفى في الكـاريبـي ليعـود قائدا لكتيبـة المتـوحشين،استطـاع بعملهـم وحدهـم، أن يبني عزبة ، حيـث قبل ذلك لم يكن هنـاك الأشجار والتربة غير المحروثة. لكنه كـان أكثر تعقيدا من ستبين ، هذا اذا لم يكن أقـل اندفاعـا في طموحاتـه الأولى، ولا يقل عنه بـوصفه السلف الأعلى لعائلة جنوبية بارزة مـن عالم ثنائي عرقي عنيف يمكن أن تقود توتراته الى جهـات غريبة. ذلك أن زارع البرية هذا

كان عالما استطاع فيما بعد أن يتراسل مع جيفرسون حول العلم والاستكشاف . كان مزارعا من الميسيسبي تضمنت اسهاماته في المجتمع الفلسفي الامريكي ، الذي اقترحه جيفرسون عضوا فيه، اللسانيات والأركيولوجيا وعلم توازن الموائع وضواغطها وعلم المناخ وعلم الفلك. ونشرت عن اكتشافاته الجغرافية مجلات وصحف مشهورة، كان مثل ستبين شخصا غريبا في العالم الزراعي للميسيسبي ـ كان يعرف بالسيد ويليم تماما كما عرف ستبين بالكولونيل. استورد هو أيضا، الى عالم خام نصف متوحش ، دقائق الثقافة الأوروبية : لا الشمعدانات والسجادات المكلفة بل الكتب وأجهزة مسح الأراضي من أفضل نوع وأحدث الأدوات العلمية.

كان دنبر اسكتلندي الأصل ، الابن الأصغر للسير ارشيبالد دنبر من موريشير . تعلم في البداية على يد مدرسين في المنزل حيث نضج اهتمامه ثم في جامعة أبريدين حيث اهتم كثيرا بالرياضيات وعلم الفلك والأدب المحض. ما حدث له بعد عودته الى المنزل، وفيما بعد في لندن، حيث وزع مع مفكرين شبان ما دفعه ، أو قاده خارج المدينة/ العاصمة الى رحلته نحو الغرب، ليس معروفا. ولكن مهما كان باعثه ظهر دنبر في نيسان من عام ١٧٧١م في سن الواحد والعشرين في فيلادلفيا.

كان هذا المتلهف دائما للنبالة ، هذا النتاج المثقف للتنوير الاسكتلندي، ولثقافة لندن الرفيعة ، هذا الأديب الشاب، المولع بالكتب، والعالم الذي كان يكتب رسائل حول المشاكل العلمية ودعوات دين سوفيتز من أجل الحياة الفاضلة والسعيدة، وعن وصية الله بأن البشر يجب أن يحبوا بعضهم، كان فاقدا للاحساس تجاه معاناة أولئك الذين خدموه . في تموز ١٧٧٦لم يسجل استقلال المستعمرات الامريكية عن بريطانيا، بل قمع مؤامرة من أجل الحرية في مزرعته خطط لها ونفذها العبيد.

إن دنبر ، الشاب الواسع المعرفة، العالم ورجل الأدب الاسكتلندي ، لم يكن ساديا كان نظام مزرعته مرنا وفق معايير ذلك الوقت. كسا وغذى عبيده بشكل لائق وغالبا ما كان يلين في عقوباته الأكثر حدة. ولكن على بعد ٤٠٠٠ ميل من مصادر الثقافة،وحيدا على الحافة البعيدة للحضارة البريطانية ، حيث كان البقاء على قيد الحياة صراعا يوميا والاستغلال الذي لا يرحم، طريقه للحياة، حيث الفوضى والعنف والانحلال البشري أمور شائعة، انتصر من خلال التكيف الناجح . وبسبب مشاريعه الدائمة،وسعة حيلته ، تبلدت حساسيته المصقولة بسبب سجع حياة الحدود، وشعر داخل نفسه بحس السلطة والاستقلال ، اللذين لم يعرفهما من قبل ، شعر بقوة تدفقت من سيطرته المطلقة على حيوات الآخرين وبزغ رجلا جديدا مميزا، سيد حدود، وصاحب ملكية في عالم خام نصف متوحش.

دعوني أسلط الانتباه على بعض عناصر الصورة، على بعض المزاوجات والروابط التي حُددت في قصة ويليم دنبر أولا، هناك العلاقة التاريخية بين التنوير ومؤسسة العبودية — حقوق الانسان واسترقاقه. ثانيا لدينا العلاقة بين ثقافة دنبر ومشروعه في العالم الجديد. كانت الثقافة التي امتلكها استثنائية ومصقولة: تضمنت الفكرة الأخيرة حول علم اللاهوت والعلم،وهو جهد ربما لجعلهما قابلين للتفسير بشكل متبادل، ولجعل أحدهما يدعم الآخر. انه ليس نتاج التنوير الاسكتلندي فحسب، بل أيضا مفكر لندني. قرأ جوناثان سويفت وناقش الوصية المسيحية التي تنص على المحبة المتبادلة ،ووصف بأنه كان مفتقدا ، بشكل غريب لاحساسه بمعاناة عبيده . في تموز ١٧٧٦ أشار، مدهوشا ومتألما الى تمرد العبيد في مزرعته : «احكموا على دهشتي . ما نفع اللطف والمعاملة الحسنة حين يكافأن بعدم امتنان كهذا». يتابع بيلي : «محتارا بشكل مستمر .. من سلوك عبيده.. استعاد دنبر هاربين وحكم عليهما بـ٥٠٠ جلدة لكل منهما في خمسة أوقات مختلفة وأن يحملا سلسلة وزند خشب مثبتا الى الكاحل».

أخذ هذا ليكون صورة بليغة عن العملية التي شكل بها الامريكي كجديد وأبيض وذكر. انه تشكيل بأربع نتائج مرغوبة على الأقل أشير اليها جميعها في تلخيص بيلي لشخصية دنبر وهي موجودة في ذلك الشعور الذي أعترى دنبر. دعوني أكرر : «حس بالسلطة والاستقلال لم يعرفه من قبل، قوة تدفقت من سيطرته المطلقة على حيوات الآخرين، بزغ رجلا جديدا مميزا، سيد حدود، رجل ملكية في عالم خام نصف متوحش ». سلطة ، احساس بالحرية لم يعرفه من قبل ، لكن ما الذي عرفه من قبل؟ الثقافة الرفيعة، ثقافة لندن الرفيعة، الفكر اللاهوتي والديني، ويستنتج المرء أن لا شيء من هذه يستطيع أن يقدم له السلطة والاستقلال الذي قدمته حياة مزارع الميسيسيبي . يفهم هذا الاحساس أيضا على أنه قوة تتدفق ، حاضرة مسبقا، وجاهزة للتدفق ، نتيجة «سيطرته المطلقة على حيوات الآخرين». ليست هذه القوة هيمنة ارادية ، أو خيارا مفكرا به ومحسوبا، بل بالأحرى نوع من المورد الطبيعي ، شلالات نياجارا تنتظر أن تسقي دنبر حالما يصبح في موقع يستلم فيه السيطرة المطلقة، وحالما انتقل الى ذلك الموقع انبعث رجلا جديدا، رجلا مميزا ومختلفا. ومهما كان وضعه الاجتماعي في لندن، فهو في العالم الجديد سيد أكثر نبالة ورجولة. إن موقع تحولاته هو داخل العالم الخام والاسترقاق يشكل خلفية له.

أريد أن أقترح أن هذه الاهتمامات — الاستقلال والسلطة والاختلاف والقوة المطلقة ـ لم تصبح موضوعات وفرضيات رئيسية للأدب الامريكي فحسب، بل إن كلا منها جُعل ممكنا ونشطا وُشكل من خلال وعي معقد وتوظيف لافريقية مؤلفة. وهذه الافريقية ، التي نشرت كبدائية ووحشية، هي التي قدمت أرضية مسرحية وساحة لتطوير جوهر الهوية الامريكية.

إن الاستقلال هو الحرية ويترجم الى الفردية التي أيدت

واحترمت كثيرا. الجدة تترجم الى البراءة ويصبح التميز اختلافا وتشيّد استراتيجيات لتحصينه. تصبح السلطة والقوة المطلقة بطولة رومانسية فاتحة، رجولة ومشكلات استلام سلطة مطلقة على حيوات الآخرين. ويبدو أن هذه الأخيرة تجعل كل شيء ممكنا، وقد استدعيت القوة المطلقة ولعبت ضد وداخل مشهد طبيعي وذهني صور «كعالم خام نصف متوحش». لماذا نظر إليه كخام ومتوحش؟ هل لأنه مأهول بسكان محليين وليسوا بيضا؟ ربما، ولكن بالتأكيد، بسبب وجود سكان سود مقيدين وغير أحرار، متمردين ولكنهم جاهزون للخدمة، إزاءهم أصبح دنبر - مثل جميع الرجال البيض - قادرا على قياس الاختلافات التي تمنح امتيازات وتمتلك امتيازات.

في النهاية تنصهر الفردية مع نمط الامريكيين كمنعزلين ومغتربين وساخطين. يريد المرء أن يسأل ما الذي يغترب الامريكيون عنه؟ ما هو الشيء الذي يتبرأ منه الامريكيون بشكل ملح؟ عمن هم مختلفون؟ وفوق من تمارس القوة المطلقة؟ ممن انتزعت؟ ولمن منحت؟

تكمن أجوبة تلك الأسئلة في حضور السكان الافارقة القوي والداعم للأنا وهؤلاء السكان ملائمون بجميع الطرق، وليس أقلها تعريف الذات. يستطيع هذا الذكر الأبيض الجديد أن يقنع نفسه الآن بأن الوحشية هي «هناك. وضربات السياط التي أمر بها - ٥٠٠ نفذت خمس مرات هي ٢٥٠٠ - ليست وحشية المرء الخاصة. والانتفاضات المتكررة والخطيرة من أجل الحرية، توكيدات محيرة حول لاعقلانية السود، ومزيج دعوات دين سويفتز وحياة عنف منظم تم تحضيره. واذا كان الاحساس قد تبلد بما يكفي، تبقى حالة الخام خارجية.

تشق تلك التناقضات طريقها عبر صفحات الأدب الامريكي. كيف يمكن أن يتجلى هذا بشكل آخر؟ وكما يذكرنا دومينيك لا كابرا: «لم تنتج الروايات الكلاسيكية من قوى سياقية شائعة فحسب (مثل الايديولوجيات) بل تعاود أيضا العمل، على الأقل جزئيا، من خلال تلك القوى، بأسلوب نقدي وأحيانا بشكل تحويلي كامل». أما بالنسبة للثقافة فإن الحقل الخيالي والتاريخي الذي سافر فيه الكتاب الامريكيون الأوائل، صاغه حضور آخر عرقي بشكل كبير، والمقولات التي تقول العكس، ملحة أن العرق لا معنى له بالنسبة للهوية الامريكية، هي نفسها مليئة بالمعنى، لا يتحرر العالم من العرقية. ولن يخلو منها، من خلال الجزم. إن فعل فرض اللاعرقية في الخطاب الأدبي هو نفسه فعل عنصري. إن صب الحمض البلاغي على أصابع يد سوداء يمكن بالفعل أن يدمر البصمات لكن لا اليد. بالاضافة الى ذلك، ماذا يحدث في فعل المحو العنيف ذاك، الخادم للذات لبدي وأصابع وبصمات الشخص الذي يقوم بالصب؟ أتنجو من الحمض؟ إن الأدب نفسه يوحي بخلاف ذلك.

يشكل الحضور الافريقي، سواء أكان ضمنيا أم علنيا، نسيج الأدب الامريكي بشكل اجباري لا فكاك منه. إنه حضور مظلم وثابت للخيال الأدبي كقوة وسيطة مرئية وغير مرئية. وحتى حين لا تكون النصوص الامريكية عن الحضور الافريقي أو الشخصيات أو السرد أو المصطلح، فإن الظل يرفرف في التضمين والاشارة وخط الترسيم. ولم يكن من قبيل الصدفة أو الخطأ أن السكان المهاجرين (وكثيرا من الأدب المهاجر) فهموا أمريكيتهم كتعارض مع السكان السود المقيمين. وفي الحقيقة يعمل العرق الآن كاستعارة ضرورية جدا لبناء الامريكية بحيث ينافس النزعات العرقية العلمية والزائفة والمكونة طبقيا، التي أصبحنا أكثر تعودا على تفسير دينامياتها. وكاستعارة للقيام بعملية الامركة كلها. بينما تدفن مكوناتها العنصرية الخاصة، يمكن أن يكون هذا الحضور الافريقي شيئا لا تستطيع أن تعيش الولايات المتحدة بدونه. ترتبط كلمة «أمريكي» بالعرق على المستوى العميق. ولتحديد شخص كأفريقي جنوبي، هو أن نقول شيئا قليلا جدا، ونحتاج الى صفة أبيض أو أسود أو ملون لنجعل كلامنا واضحا. ان المسألة في هذه البلاد معكوسة تماما تشير كلمة «امريكي» الى البياض. ويصارع الافارقة العرقية لجعل المصطلح قابلا للتطبيق على أنفسهم وواصلة بعد واصلة بعد واصلة؟

لم يمتلك الامريكيون نبالة مسرفة ومسبقة تنزع منها هوية فضيلة قومية بينما يستمرون في اشتهاء الفسق والترف الارستقراطي. ناقشت الأمة الامريكية احتقارها وحسدها بالطريقة التي اتبعها دنبر وذلك من خلال تأمل، منعكس على الذات في افريقية مختلفة ومؤسطرة.

وبالنسبة للمستوطنين والكتاب الامريكيين بعامة، أصبح ذلك الافريقي الآخر وسائل للتفكير بالجسد والذهن والعماء واللطف والحب، وقدم فرصة لممارسات في غياب القيود وحضورها، وفي تأمل الحرية والعدوان، وقدم فرصا لاستكشاف علم الاخلاق وقواعد السلوك وللقيام بالتزامات العقد الاجتماعي وحمل صليب الدين واتباع تشعبات القوة.

إن قراءة ورسم خريطة الشخصيات الافريقية في تطور أدب قومي هو مشروع جذاب وملح في آن، هذا إذا أردنا أن يصبح تاريخ ونقد أدبنا صحيحين. وجاء التماس امرسون للاستقلال الفكري كتقديم صحن فارغ يستطيع الكتاب أن يملأه بغذاء من قائمة فطرية. ولا شك أن اللغة ينبغي أن تكون انجليزية لكن مضمون تلك اللغة أو موضوعها ينبغي أن يكون، بشكل متعمد، غير انجليزي وضد أوروبي، بقدر ما تنكر بلاغيا عبادة العالم القديم وتعرف الماضي على أنه فاسد لا يمكن تبريره أو الدفاع عنه، وفي الدراسات التي كتبت حول تشكيل شخصية امريكية وانتاج أدب قومي صنف عدد من البنود والبند الرئيسي الذي أضيف الى القائمة يجب أن يكون حضورا افريقيا - غير امريكي، وآخر من غير ريب. ولم تنبعث الحاجة لتأسيس الاختلاف من

العالم القديم فحسب بل مـن اختلاف في الجديد. ما كان مميزا في العالم الجديـد هو، قبل كل شيء ، ادعـاؤه الحرية، ثانيـا حضور الـلا أحـرار في قلب التجـربة الـديمقـراطيـة والغيـاب الحرج للـديمقراطيـة وصداهـا وظلهـا وقوتها الصـامتة في النشـاط السياسي والفكري لبعض غير الامريكيين. كـانت الملامح المميزة لغير الامـريكيين وضعهـم العبـودي والاجتماعـي ولـونهم. وبوسعنا تخيل أن العالم الأول كان سيـدمر ذاتيا بطرق متنوعة لو أنه لم يجهز عليه. كان هؤلاء العبيد مرئيين بإفراط على عكس كثيرين في تـاريخ العالم. وقـد ورثوا، بين أشياء أخـرى، تاريخا طويـلا حول معنى اللـون. ولم يحدث ببساطة أن امتلك أولئك السكان العبيد لونا مميزا، بل عنى هذا اللون شيئا ما. سمي ذلك المعنـى ونشره باحثـون، على الأقل، منـذ تلـك اللحظة في القـرن الثـامن عشر حين بـدأ باحثـون آخرون ــ وأحيانـا الباحثـون أنفسهم ـ باستقصاء كل مـن التاريخ الطبيعي وحقوق الانسان غير القابلة للتحويل، أي الحرية البشرية.

يفترض المرء أنه لو كان الافارقـة جميعا يمتلكون ثلاث أعين أو أذنا واحدة، فـإن دلالة ذلك الاختلاف عـن الغزاة الأوروبيين الفاتحين، لكن الأقل عددا، ستظهر أنها تمتلك معنى على أية حال ، لا يمكن أن تطـرح الأسئلة في هـذا الوقـت المتأخـر من القـرن العشرين على الطبيعة الذاتية في اضفاء القيمة والمعنى على اللون. وميزة هـذا النقاش هو التحـالف بين أفكار استخلصـت بصريا وتعبيرات لغوية. ويقود هذا الى الطبيعـة السياسية والاجتماعية للمعرفـة المحصلة كما هـو ظاهر في الأدب الأمـريكي. والمعـرفة مهما كـانت دنيـوية ونفعيـة ، تلعـب في صور لغـوية، وتشكـل ممارسـة ثقافيـة. وما يفعله الفنانون في كل مكـان هو الاستجابة للثقـافة والتـوضيـح والتفسير والتثبيـت والترجمة والتحويـل والنقد. ويقوم بهذا الكتـاب المنخرطون في تأسيس أمـة جديدة . ومهما كـانت استجـاباتهم الشخصيـة والسياسيـة الرسميـة للتناقض الكامـن في جمهورية حرة ملتزمة عميقـا بالاسترقاق، كان كتـاب القرن التـاسع عشر منتبهين لحضـور البشر السود. والأكثر أهميـة هو أنهم خاطبـوا، بطرق عاطفيـة قليلا أو كثيرا، وجهات نظرهم في ذلك الحضور الصعب.

لم ينحصر الانتباه للسكـان العبيد في المقـابلات الشخصيـة التي يمكن أن يكون الكتاب قد قاموا بها، كان نشر قصص العبيد مزدهـرا في القرن التـاسع عشر وكـانت الصحـافة والحمـلات السياسيـة وسياسة أحزاب مختلفة وبرامج المسؤولين المنتخبين مليئة بخطاب الاسترقاق والحرية. ومن كـان يجهل المسألة أكثر انفجارا في الأمة كان في حالة عزلة كيف يقدر المرء أن يتحدث عن الـربـح والاقتصـاد والعمل والتقـدم وحـق الاقتراع والـديـن المسيحـي والحدود وتشكيـل ولايات جـديـدة والاستيطـان في أراض جديدة، وعن التربية والنقل (الشحن والركاب) والحارات والجيش وتقريبـا عن كل شيء تهتم بـه الأمة ، دون أن يمتلك في قلب الخطـاب، في قلب التعريف، حضـور الافارقة والمنحـدرين منهم.

لم يكن هـذا ممكنا ولم يحصـل ما حـدث غالبـا كان جهـدا للتحدث عن هذه المسائل بمفردات مصممة لتمويه الموضوع. لم ينجح هذا دائما ولم يكن التمويه مقصودا في عمل كتاب كثيرين، لكـن النتيجـة كانـت سردا رئيسيـا تحدث مـن أجل الأفـارقـة والمنحـدريـن منهـم وليـس عنهـم. لم يستطـع سرد المشرع أن يتعايش مـع استجابة من الشخصيات الافريقيـة. ومهما كانت الشعبية التي حظيت بها قصص العبيد ومهما كـان قويا تأثيرها في دعـاة إلغاء الاسترقـاق وتحويلها للمضـادين لهم، فـإن سرد العبد الخاص، حـرر الراوي بطـرق عديـدة لكنه لم يـدمر سرد السيد. كان بوسع سرد السيد أن يقـوم بأي عدد من التعديلات ليبقى سليما. كان الصمـت حيال الموضوع نظام اليـوم. حطمت بعض حالات الصمت وحصن بعضها مؤلفون عاشوا مع السرد التنظيمـي وفي داخله. ومـا يهمنـي هـو استراتيجيات صيـانـة الصمت واستراتيجيات تحطيمه. كيف اندمج الكتاب المؤسسون لأمريكـا الفتية مع الشخصيات الافـريقية وتخيلوهـا وابتكروا حضـورها؟ كيـف يقود التنقيـب في هـذه المرات الى تحليـلات جديدة وأكثر عمقا لما تتضمنه ولكيفية احتوائها له؟

دعوني أقترح بعـض الموضوعات التي تحتـاج الى استقصاء نقدي:

أولا، الشخصية الافريقيـة كبديل ومساعد (مـدعم) . كيف تمكن المقابلـة الخيالية، مع الافريقية ، الكتـاب البيض أن يفكروا بأنفسهـم؟ ما هي ديناميـات صفات الافريقية المنعكسـة ذاتيا؟ انتبهوا مثلا الى الطريقة التي تستخدم بها الافريقية لتدير حوارا بخصوص المكـان الامريكي في قصـة آرثر جوردون بيـم، فمن خلال استخدام الافريقية يتأمل بو المكان كوسيلة تحتوي خوفا مـن التعـدي وغيـاب الحدود ولكـن أيضـا كـوسيلـة لاطـلاق واستكشاف الـرغبة في تخم فارغ وبـلا حدود. فكروا بـالطرق التي تخدم بها الافـريقية لـدى كتاب امـريكين آخريـن (مارك توين، ميلفل ، وهوثورن) كأداة لتنظيم الحب والخيال كدفاعات ضد التبعية النفسيـة للخطيئة واليأس. إن الافريقيـة هـي الأداة التي تعرف الذات الامريكيـة نفسها بها كذات غير مستعبدة، بل حرة، غير منفرة، بل مرغوبة ، غير ضعيفة بل قوية، ليست بدون تاريخ، بل تاريخية، غير ملعونة، بـل بريئة، ليست صدفة عمياء للتطور، بل انجاز تعاقبي للقدر.

الموضوع الثـاني الذي يحتاج الى انتبـاه نقدي هو الطـريقة التي يستخدم بها مصطلـح افريقي لتأسيـس الاختلاف أو فيما بعد، ليشير الى الحداثـة. نحتاج الى شرح الطرق التي تكمـن فيها موضـوعات محددة ومخاوف وأشكـال من الـوعي وعـلاقات طبقيـة في استخـدام مصطلـح الافـريقيـة: كيـف يفسر حـوار الشخصيات السوداء كلهجة غريبة تغريبية جعلت، بشكل مدبر،

غامضة من خلال تهجئة اخترعت لجعلها مبهمة. كيف توظف ممارسات اللغة الافريقية لاثارة التوتر بين الكلام واللاكلام؟ كيف استخدمت لتأسيس عالم قابل للادراك، منقسم بين الكلام والنص، ولتدعيم الفروقات الطبقية والغيرية، وأيضا لتؤكد الامتياز والقوة؟ كيف تخدم كمعلم وأداة للجنسانية غير الشرعية والخوف من الجنون والنفور ومقت الذات؟ أخيرا، يجب أن ننظر الى كيف أن مصطلح أسود — والحساسيات التي يتضمنها ـ كيف من أجل القيمة الترابطية التي يعيرها للحداثة كونها أنيقة ورفيعة ومصقولة جدا!

ثالثا، نحتاج الى دراسة الطرق التقنية التي استخدمت بها الشخصية الأفريقية لتخطط وتدعم اختراع ومدلولات البياض. نحتاج الى دراسات تحلل الاستخدام الاستراتيجي للشخصيات السوداء لتحديد الأهداف وتدعيم صفات الشخصيات البيضاء. ستكشف دراسات كهذه عملية تأسيس الآخرين من أجل معرفتهم، وعملية عرض معرفة الآخر من أجل تسهيل وتنظيم العماء الداخلي والخارجي. ستبين دراسات كهذه العملية التي تمكن من استكشاف واختراق المرء لجسده بقناع جنسانية الآخر وفوضاه وقابليته للانجراح والسيطرة على انبعاثات الفوضى بالجهاز التنظيمي للعقاب والسخاء.

رابعا، نحتاج الى تحليل التلاعب بالسرد الافريقي (أي قصة شخص أسود، تجربة كونه مقيدا أو منبوذا) كوسيلة للتأمل ـ آمنة وخطيرة ـ في انسانية المرء الخاصة. ستكشف تحليلات كهذه كيف يقدم تمثيل ذلك السرد، والاستيلاء عليه، فرصا لتأمل القيود والمعاناة والتمرد وللتأمل في القدر والمصير. ستحلل كيف استخدم ذلك السرد من أجل خطاب في علم الاخلاق والشفرات الاجتماعية والكونية لعلم السلوك، وتوكيدات حول تعريفات الحضارة والعقل. سيظهر نقد من هذا النمط كيف استخدم السرد في بناء تاريخ وسياق للبيض من خلال افتراض اللاتاريخية واللاسياقية للسود.

تظهر هذه الموضوعات على السطح باستمرار حين يبدأ المرء النظر بانتباه، بدون جدول عمل مسبق مقيد ووقائي. وتبدو بالنسبة لي على أنها تقدم لأدب الأمة جسدا معرفيا أكثر تعقيدا وفائدة . ويمكن أن يوضح هذا مثالان: رواية امريكية رئيسية هي في الوقت نفسه مصدر للرومانس ونقد له كنوع أدبي، الآخر هو انجاز الوعد الذي قمت به مبكرا حول العودة الى صور بو البيضاء الساكنة.

اذا أضفنا الى قراءتنا لرواية هكلبري فن ووسعناها وخلصناها من قبضة العقارات الوجدانية حول الرحيل الفائق السرعة الى الأرض، آلهة النهر، والبراءة الأساسية للامريكية ، اذا ركزنا على نقدها المقتي والقتالي، لامريكا الكائنة قبل الحرب، فإنها تبدو رواية أخرى أكثر امتلاء، وتصبح عملا معقدا أكثر جمالا يلقي كثيرا من الضوء على بعض المشكلات التي طرحتها ، من خلال قراءات تقليدية خجولة جدا، لم تتوقف عند مدلولات الحضور الافريقي في مركزها. نفهم أن نقد الطبقة والعرق، على مستوى ما، هو هناك رغم أنه مقنع أو مدعم بالفكاهة والسذاجة. وبسبب دمج الفكاهة والمغامرة ووجهة نظر الساذج ، فإن قراء مارك توين أحرار في طرد النقد والصفات الخلافية للرواية، وفي التركيز على احتفالها بالبراءة الذكية ويعبرون ، بالتالي عن استياء مهذب حيال الموقف العنصري الظاهر الذي تدعمه. فقد النقد الأولي (اعادة التقييم في الخمسينات التي أدت الى تنصيب هكلبري فن كرواية عظيمة) أو طرد النزاع الاجتماعي في ذلك العمل لأنه يستوعب، على ما يبدو، الافتراضات الايديولوجية لمجتمعه وثقافته، لأن صوت طفل بلا موقع، هو الذي يسرده ويسيطر عليه بنظرته، طفل من الخارج، هامشي، حوله مجتمع الطبقة الوسطى، الذي يمقته والذي يبدو أنه يحسده أبدا، الى غير، ولأن الرواية تموه نفسها ببنية الحكاية الطويلة الساخرة والكوميدية والقائمة على المبالغات.

ينقش مارك توين، في الفتى هك، الذكي في الشارع، الذي لم تفسده التطلعات البرجوازية والعنف والضعف، نقدا للاسترقاق ولادعاءات الطبقة الوسطى الزائفة، مقاومة لفقدان عدن وصعوبة التحول الى (فرد اجتماعي). على أية حال، إن الواسطة لصراع هك هي الزنجي جيم ومن الضروري بشكل مطلق (لأسباب حاولت ايضاحها سابقا) أن مصطلح زنجي لا ينفصل عن تفكير هك حول من هو وماذا هو، أو بشكل أكثر دقة، لا يمكن فصله. والجدل الدائر حول عظمة رواية هكلبري فن أو قربها من العظمة كرواية أمريكية (أو حتى عالمية) موجود لأنه يمنع فحصا قريبا للعلاقة بين الاسترقاق والحرية، لنمو هك وقابلية جيم للخدمة داخله، وحتى لعدم قدرة مارك توين على مواصلة استكشاف الرحلة داخل أرض جديدة. لقد ركز الجدل النقدي على انهيار ما يدعى بالنهاية المهلكة للرواية. قيل إن النهاية بارعة تعيد توم سوير الى خشبة المسرح الرئيسية حيث يجب أن يكون. أو أنها لعب متألق بمخاطر الرومانس وحدوده. أو إنها نهاية حزينة ومشوشة لكتاب مؤلف فقد اتجاه السرد بعد فترة حصار طويلة وغير التركيز الجدي البالغ منتقلا الى قصة طفل بسبب قرفه. أو أن النهاية هي تجربة تعلم قيمة لجيم وهك (ينبغي أن نكون نحن وهم ممتنين حيالها). والشيء الذي لم يركز عليه هو أنه ليست هناك طريقة لهك كي ينضج ويصبح كائنا بشريا أخلاقيا في أمريكا بدون جيم وذلك بسبب حدود الرواية. إن تحرير جيم والسماح له بدخول نهر أوهايو ليعبر الى أرض حرة، سيعني التخلي عن المقدمة المنطقية للكتاب كله. لا هك ولا مارك توين يستطيعان أن يسمحا ـ بالمعنى الخيالي ـ

بتحرير جيم. لأن هذا سيفجر الولـع من مرساته. وهكذا تصبح النهايـة المهلكـة تـأجيلا مـدروسـا لهرب ضروري تقـوم بـه شخصيـة افريقيـة غير حـرة بـالضرورة لأن الحرية لا تمتلـك معنى، بـالنسبة لهك أو للنص ، بـدون شبح الاسترقـاق وعقار الفردية ومحك القوة المطلقة فوق حياة آخر، وبدون حضور عبد أسود مـوقع ومحدد ومكون ومتحـول. تخاطب الروايـة في كل نقطـة من صرحهـا البنائي جسـد العبد وشخصيتـه وترفـرف فوقهما في كل شـق: طريقته في الحديث، أي هـوى شرعي أو غير شرعي يقع فريسة له، أي ألم يقدر أن يتحمـل، أية حدود لمعاناته في حال وجودهـا، أية امكانيات هنـاك للصفح والشفقة والحب. يفاجئنـا شيئان في الروايـة, مستودع الحب والشفقة الـذي بلا حدود، الذي يكنه الانسان الأسود، على ما يبدو لصديقه الأبيض ولأسياده البيض، وافتراضـه أن البيض هم بالفعل ما يقـولونه عن أنفسهم: متفوقون وبالغـون. إن تصوير جيم بالآخر المرئي يمكن أن يقرأ على أنه توق البيـض للصفح والحب ولكن التوق لا يصبح ممكنا إلا حين يفهم أن جيم يتعـرف على دونيته ـ لا كعبد بل كـأسود ـــ ويحتقرها. يسمـح جيم لمضطهـديه أن يعـذبوه ويـذلوه ويستجيب للتعـذيـب والاذلال بحب لا حـدود لـه. إن الاذلال الذي يخضع هك وتوم جيـم له هو باروكي! ولا نهائي! وغبي! ويضعـف العقل! ويـأتي بعد أن نكـون قد جـربنا جيـم كراشد وأب حـريص ورجل حساس. لو كان جيـم رجلا أبيض مدانا صادقـه هك لما كان بالامكان تخيل النهايـة وكتابتها : ذلك لأنه لن يكـون ممكنا لطفلين أن يلعبا بحياة رجل أبيـض بطريقة مؤلمة (بغض النظر عن طبقته وثقافتـه أو هربه) حالما يكشف لنا كراشـد أخلاقيـا. إن وضـع جيـم كعبد يجعـل اللعب والتـأجيل ممكنا لكنـه يمسرح أيضا، في أسلوب ونمط السرد، العـلاقة بين الاسترقاق وانجاز الحرية بمعنـى فعلي وخيالي. ويبدو جيم غير حـازم ومحبـا، غير عقـلاني، عـاطفيـا متكئـا وأخـرس إلا في الأحاديـث بينه وبين هك، والتـي كانت أحاديـث طويلة ، عـذبة محجوبـة عنا. (ولكن عـن ماذا تتحدثان يـا هك؟)ليس مـا يبدو عليه جيم هـو الذي يجيز البحث بل ينبغي أن يجذب انتبـاهنا ما يحتاجه مـارك توين وهك وخاصة تـوم . بهذا المعنى ، يمكن أن يكـون الكتاب ، بـالفعل ، عظيما لأنـه، في بنيتـه في الجحيم التـي يدخل قـراءه إليها في النهاية، وفي الجدل الجبهوي الـذي يدعمه ، يحاكي الطبيعة الطفيلية للحرية البيضاء ويصفها.

كان بوسـع المرء أن يرى منذ أربعين عاما كيـف كان مفهوم الذات الامريكيـة، في أعمال إدجار آلن بو، مرتبطا بشكـل مشابه بالافريقية ، وكيف كان مقنعـا حيال تبعيتها. ونستطيع أن نعود الى الخنفساء الذهبية وكيف نكتب مقالة بلاكوود (بالاضافة الى بيم) من أجل عينـات عن الحاجة اليائسة لهذا الكاتـب ، صاحب الادعـاءات تجاه طبقة المزارعين ، للتقنيـات الأدبيـة الشائعـة في الأدب الامريكي، من أجل تصنيع الآخـر: تغريب اللغة، التكثيف المجازي، استراتيجيات التحويل الى فتش ، اقتصاد النمط الاعاقة الاستعاريـة، الاستراتيجيات الموظفة لحمايـة هوية شخصيـاته (وقرائه) ، لكن ثمة منـزلقات لا يمكن تدبر أمرهـا: قيل إن العبد الأسود جـوبيتر جلد سيـده في قصة الخنفســاء الذهبيـة والعبد الأسود بـومبي يحاكم صـامتا التصرفـات الغريبة لسيـدته في قصة مقـالة بـلاكوود. وينخـرط بيم في أكـل لحم البشر قبل أن يقابل المتوحشين السود، وحين يهرب منهـم، ويشهد موت رجل أسود، يندفع نحو صمت بياض عيي لا يمكن اختراقه.

نـذكر بقصـص أخرى في نهايـة رحـلات أدبية الى الفضـاء الممنوع للظلمة. هل تتركنا رواية فوكنـر، أبسالوم أبسالوم، بعد بحثها المرجـأ عن الدم الافريقـي المخبر، مع صورة كهـذه للثلج واستئصال العرق؟ ليس تماما . ينظر شريف Shreve الى نفسه كوارث لدم الآلهة الأفارقة ،والثلج ، على ما يبدو هو أرض خراب البيـاض الذي لا معنـى له وغير القـابـل للسبر؟ إن قدر هـاري ومـوت الحلم في افـريقيا همنجـواي ، مركـزان على قمة الجبـل العظيمة، المرتفعـة والبيضاء بشكـل لا يصدق تحت الشمـس في ثلـوج كليمنجارو . تنتهـي مـن يملـك ولا يملك بصـورة زورق أبيض. يبـدأ وليم ستايرون رحلـة نات تيرنر وينهيها ببنـاء من الرخام أبيض وعائم، بلا نوافذ وبدون باب وغير متناسق. أما في كتاب ملك المطر هندرسون تنتهـي سيل بيلو رحلة البطل من وإلى افـريقيـاه الفـانتـازيـة على الجليـد، الأراضي الخراب البيضـاء والمتجمدة. يـرقص هنـدرسون ويصرخ فـوق البياض المتجمـد حاملا طفلا افريقيا بين ذراعيـه وروح ملك أسود في متاعه. كان رجـلا أبيض جـديـدا في أرض مكتشفة حـديثـا: «يقفز ، ينـط، ويشعـر بوخـز البرد فـوق البيـاض المحض للصمـت القطبـي الرمادي».

إذا تتبعنا الطبيعـة ذات الانعكاس الذاتي لهذه المقابـلات مع الافريقية فـإنها تتوضح: يمكن أن تكون صـور السواد شريرة ووقائية، متمردة ومسامحة، مخيفة ومـرغوبة ـ جميع الصفات المناقضة ذاتيا للذات. البياض وحـده ساكن، بلا معنى، لا يسبر، تافه، متجمـد، محجب ، مغطى بالستائر، ممقـوت ، بلا حس ولا يعرف الصفح. أو هذا ما يبدو أن كتابنا يقولونه.

---

* نص محاضرة للروائية الأمريكية السوداء توني موريسون الحائزة على جائزة نوبل . ألقيت المحاضرة في جامعة برنستون، ثم حررت ونشرت في الكتاب الذي يحمل العنوان التالي :

Playing in The Dark

Whiteness and The Literary Imagination.

تركيب المتخيل



عبدالقادر الغزالي*

للمتخيل الشعري وضعية استثنائية في كتابة وقراءة النص الابداعي لاعتبارات عدة تتصدرها المكانة الجوهرية التي يحتلها «الخيال» بوصفه دالا أكبر في بناء الخطاب الشعري الحداثي. ومن ثم ندرك بجلاء، سر عناية الفلاسفة المسلمين بهذه الطاقة الخلاقة، مما جعلهم يرفعونها الى مرتبة المبدأ الأول الذي تتحقق بواسطته ماهية ما هو شعري، وبطاقة الهوية التي تثبت الانتماء الى هذا الجنس الفاتن المنافس للموجود والوجود، وذلك بخلقه أشكال ـ معنى formes - sens (1) تندغم فيها تجربة الكتابة بالتجربة اليومية.

ولعل ذلك هو السبب الذي جعل تعريف الشعر يقترن بالخيال الشاعر بين العرب القدامى الذين أفادوا من الفلاسفة أمثال حازم القرطاجني الذي يبرز د. جابر عصفور مكانته النقدية البارزة ودوره الرائد، كما يتضح ذلك في الفقرة التالية «لقد أفاد حازم من الفلاسفة كل الافادة وأستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد ويصل الى ما لم يصلوا إليه ويعالج مشاكل لها ثقلها وأهميتها في تاريخ النظرية الشعرية» (٢).

ويحسن أن نشير الى أنه، رغم التحول الذي حصل في البيئة الثقافية القديمة، وذلك بتبني مبدأ الخيال ،ووقف العملية الابداعية على اشراقاته، وكشوفاته، فإن استمرار التصورات الأرسطية في تأطير ماهيته وتفاعلاته في النص، قد حد من حريته وقلص من أقاليمه وفتوحاته، وذلك بالاحتكام الى المنطق في قبول عوالمه وعيش فصوله أو طرح بنائه ووصله باللامعقول والمعمى والمبهم. وتفضي بنا هذه النقطة الى إحدى المنارات البيضاء في الثقافة العربية القديمة أرسى قواعدها، وأعلى صرحها المتصوفة المسلمون الذين طرقوا الأبواب الموصدة وولجوا عالم الغيب والشهادة وغزوا اللحظة البدئية، وذلك باتخاذ الخيال طاقة خلاقة بها تكتشف التحولات الدائمة في الوجود ، وتتوارد التجليات على القلب والخاطر. ولنتأمل تعريف ابن عربي: «...فالخيال لا موجود ولا معدوم ولا معلوم ولا مجهول ولا منفي ولا مثبت كما يدرك الانسان صورته في المرآة يعلم قطعا أنه أدرك صورته بوجه ويعلم قطعا أنه ما أدرك صورته بوجه» (٣).

ووفق هذا التصور نتبين ماهية الخيال البنائية سواء في العملية الابداعية أو في تعيين أشكال تلقى ما يعرضه من صور ومشاهد في النوم أو اليقظة، وما طبيعة وقدر المسافة التي يجب أن يتخذها الرائي عندما يبلغ مقام التجليات. ولذلك يردف ابن عربي : «ومن الناس من يدرك هذا المتخيل بعين الحس ومن الناس من يدركه بعين الخيال وأعني في حال اليقظة» (٤)، ويحسن أن نشير الى ضرورة التنبه الى خصوصية الاشتغال النظري واستراتيجية البحث في الخيال والمتخيل عند المتصوفة وعند أبن عربي الذي خصه

* باحث من المغرب.

هنري كوربان Henri Corbin بأبحاث ودراسات قيمة وعن استراتيجية في مبحث الخيال . يقول : «ولا شك أن انشغال ابن عربي الأول كان هو عقد صلات رؤيوية بين المقدرة التخييلية من جهة ، وبين الالهام الالهي من جهة ثانية..»[٥].

فرضيات القراءة:

إن اعتبار النص الشعري في كليته والانفتاح على الكون التخييلي الذي يؤسسه يفرض علينا اختيارا منهجيا يتمثل في مراعاة سياق توارد الصور والرموز التي تشكل النسق النصي، لكي يتجنب التفسير الآلي وذلك بعكس الدلالة المتحققة للصورة في المستوى الانطروبولوجي أو النفسي على الطبيعة التنظيمية الخاصة التي تدرج بها (الصورة) في البناء الدائم التجدد، علما بأن ما يمكن أن يدرج في إطار «المعرفة الخلفية» سيكون بمثابة إضاءات تفتح أمامنا آفاق المصاحبة.

ومن هذه الزاوية ، نقترح في هذه القراءة الاستفادة من شعرية المتخيل التي يدافع عنها جان بورغوص Jean Burgus . إن أول فرضية تواجهنا هي فرضية التركيب أي التأليف الحر واللانهائي للانساق التخييلية . ومن هذا المنطلق يتم التنبيه الى أن القراءة لا ينبغي أن تكتفي بملاحقة الراهن، بل يجب أن تخترقه الى الممكن والمحتمل: «ومن ثم فإن عزو المعنى الماورائي ، الذي يحدد أيضا ماهية الشعري، هو الذي يمكن أن يسمح بشعرية المتخيل». [٦].

ومن ثم فإن ابراز الحدود بين الوظيفة الأسطورية والكتابة الشعرية، هي أولى المسائل التي يتصدى لها وفق خاصيتي : التكرير والتوليد . إذ أن الأسطورة وهي تقدم اجابات عن تساؤلات مركزية تصاحب الانسان تعيد انتاج وصياغة الحالات والأوضاع الى ما لا نهاية ، بينما تصهر الكتابة العناصر المعطاة لخلق أنساق جديدة وارتياد عوالم مجهولة ، ومن ثم : «يميل الخطاب الأسطوري الى تكرير أوضاع بدئية الى ما لا نهاية ... في حين تدشن الكتابة وضعية لم تعش ولم يعبر عنها من قبل كما تنفتح على احتمالات جديدة» [٧].

وهذا المبدأ العام هو الذي ينبغي أن يوجه الانشغال بطرائق تجميع الصورة والكوكبات الرمزية Les cons te llations symboliques التي تنتظم في إطارها لتحديد شكل تركيب المتخيل في الكتابة المقروءة . ولقد اقترح جان بورغوص Jean Buegus ثلاثة أشكال هي:

١ – **كتابة الثورة** : التي يصفها بأنها «كتابة الفضاء الممتلىء في الحاضر» [٨]، وتستند الى ملء الفضاء الذي يعني في وجه من وجوهه السيطرة على الزمن، وتوقيفه في لحظة مثبتة ولهذه الغاية يتم تشغيل علاقة التعارض.

٢ – **كتابة الرفض** : التي تسعى الى أبعاد الزمن والالتجاء الى مكان حميمي، وفي هذا الشكل الكتابي تهيمن ترسيمات التقريب والتقليص والانثناء ، كما : «تقتضي هذه الكتابة رؤية أكثر تجريدية وذاتية خالصة، إنها أساسا رؤية حسية للعالم والأشياء أي رؤية متزنة حسب تصور باشلار» [٩].

٣ – **كتابة التمويه** : التي توهم «بقبول السيرورة الكرونولوجية الحتمية» [١٠]، ومحاكاة الحياة اليومية، ثم لا تلبث أن تفجر تناقضاتها ولذلك : «كثيرا ما يشبه العالم المتخيل الذي تفتحه عالمنا المعتاد، ثم لا نلبث حتى نكتشف فجأة ، بأن العبور من المتحول الى الزمني قد تحقق، وبأن الدرامي قد أخذ معناه » [١١].

بهذه الفرضيات المركزة نقترح الاقتراب من الكون التخييلي الذي تؤسسه القصائد الشعرية المكونة للديوان الشعري، موضوع القراءة «حزن في ضوء القمر» للشاعر الغاضب محمد الماغوط.

البعد والأبعاد

يفجؤنا العنوان بصيغته التناقضية ذات الصفة الازدواجية إذ يتمظهر التعارض الأول في الشق الثاني : في ضوء القمر ، شبه الجملة المزدوجة : جار + مجرور= مضاف + مضاف إليه. بما يحمله من قلب طبيعي للخاصية الزمنية: الليل والنهار، وملحقاتهما: نور ـ ضياء ـ (ظلام ـ عتمة) حيث أصبح الليل حاملا للنور، واتشح النهار بالسواد. الأمر الذي يفضي بنا الى التعارض الثاني المتمثل في الشق الأول : المركب الأسمي حزن ، إذا ما اعتبرنا هذه العاطفة الشعورية تعتيم الذات لحظة انخطافية تبعث على الدهشة والمناجاة مما ينجم عنه رج للعلاقة بين المثير والاستجابة بلغة السلوكيين . ومن هنا يبرز تقابل بين حالة افتراضية، تكون اللحظة الطبيعية حافزها ومبررها لها ارتباط بعالم داخلي تؤثثه أحاسيس الرقة والسمو والصفاء والبهجة والفرح كما تنفتح على عالم خارجي تستحضره انخطافات العشق والمفاجأة وحالة سلبية راهنة تتقلص وتنكفيء فيها الذات ، مما يفتح احتمالات الفقد والحرمان وينبيء بصلابة العوائق.

إن لترسيمة الفقد والغياب أهمية خاصة في بناء الانساق التخييلية ومد الأطراف بماء الحياة، حولها تتكوكب ثيمات التشرد والضياع والشوق والحنين. ولعل أول مظهر للفقد يواجهنا، هو غياب المعشوقة التي تبعث الخصب وتغمر

الكون بهجة وصفاء. واذا كان البعد/الأبعاد حاصلا، والحب مستحكما مس العاشق بالوله والخبل، واستحالة اللقاء لا مراء فيها ، فإن استدعاء التحولات لا مناص منه بها يهدم جدار البين وتلغى مسافة الفصل . لذلك تسافر الذات في شكل «قصيدة غرام» حضور اقتضته الأجواء الرومانسية والدرامية التي يلقي العنوان بظلالها . غير أن هذا الانفتاح المرحلي، لا يلبث أن يستدعي تعارضا تجسده الجملة الاسمية المعطوفة، أو طعنة خنجر. ولعل جذوة الحرقة المتقدة في الفؤاد هي التي تفسر هذا التعارض ، حرقة اقتضاها الاتحاد في البعد بواسطة اللقاء الرمزي تهيء الكتابة مراسميه وطقوسه . وتفيد فيه من علاقة المحتوي والمحتوى ومن ترسيمة التنافذ والتداخل :

أيها الربيع المقبل من عينيها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني إليها [١٢]

من العين يقبل الربيع وفق تشخيص فصلي لا يفتأ أن يستدعي احتواء مناظر يتمثل في«الكناري المسافر». والعمليتان الاحتوائيتان تنسجان صيغتين تركيبيتين متناظرتين: (أيها الربيع.. خذني إليها) (أيها الكناري (...) خذني إليها) كما تتقوى الرابطة التنظيمية من خلال الصفتين المتقابلتين:

(أيها الربيع المقبل ../ أيها الكناري المسافر)

وفي الاقبال والسفر دلالة على التحول والحركة (الأبدية) وهنا يحضر الجسد الايروتيكي بجلاله وشبقيته ونقائه وطهره مما يتيح التسمية:

(حبيبتي ليلى... دمشق يا عربة السبايا..) عندئذ تفتح واجهة للصراع بين الذات والزمن. صراع يندحر فيه كل أمل في الانعتاق من السلطة القاهرة، فتتعالى أصوات البكاء والخيبة والانتكاس . وترفع رايات اليأس والعدمية لتلقي الذوات في فضاء مظلم أشبه بالهوة السحيقة التي لا قرار لها.

- عشرون عاما ونحن ندق أبوابك الصلدة (ص ١٦)
- ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ (ص ١٧)

ويمكن أن نستنتج ، في هذا المقام، بأن الترسيمة الموجهة لانتظام الصور هي: النقيضة التي واجهتنا صورة من صورها في عنوان القصيدة: حزن في ضوء القمر، المختار لتسمية الديوان الشعري ، كما تواجهنا صيغ أخرى لقسماتها تتكوكب حول الجسد الأنثوي بفتنته وبشاعته ، وتبادله العلاقات التفاعلية وفق مبدأ التماهي مع البلاد - دمشق - الوطن. وفي هذا الكون التخييلي يتقابل عالمان متعارضان: عالم مضيء يقوم على أساس الامتداد وملء الفضاء تؤسسه تيمات البعث والخصب، التي يكون للعين في سلطانها مرتبة السيادة وطاقة الخلق، إنها عين الآلهة المخلصة والجذوة المتقدة التي ينبعث من انسانها النور والضياء. كما يكون للفم والقدمين في شريعتها طاقة التهيج وإثارة الغرائز الجنسية بما أنهما مصدران للنشوة والانتشاء . أما العالم الثاني فيقوم على أساس التقليص والانحسار تتعالى فيه أصوات النواح والمرض ، عالم مظلم تنسحب فيه الذوات وتنكفيء، ليلقي بها في ردهات الصمت والبكاء والخوف مكتفية من خلل الثقوب بالتفرج على المشهد الجنائزي الذي تعيش أطواره وفصوله، وتكتوي بنيرانه العاتية، ولننصت الى صوت الكتابة وذبذبته حين يلهج هذه المأساة مشددا على التعارض:

(١ - أيها الربيع المقبل من عينها
٢ - في عينيك تنوح عاصفة من النجوم)
(١ - ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين)
(٢ - ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر)

وفي هذه اللحظة ، لا نملك إلا الاستسلام والانقياد سريا لغواية قصيدة تأسيسية في الشعر العربي المعاصر هي قصيدة الشاعر الكبير بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، غير أننا نترك لذة اللقاء والوصل مفتوحة .

ومن هذه الزاوية ، ندرك أيضا سر المراوحة بين النظام الانثنائي reqine de repli:

فأنا متشرد وجريح
- إنني شبح
- إنني مريض
- إنني ألمح أثار قلبي
- وأنا راقد في غرفتي
- فأنا على علاقة قديمة بالحزن والعبودية.*

وتتجمع في هذا النظام الكوكبات الرمزية les conslellations symboliques القائمة على أساس التناظر - التاريخ الرابض على الشفة .. الاجتثاث من الجذور.

- الحب القاتل - البطل المنهزم - الرايات المنكسة..

ويحسن أن نشير الى أن التناظر بين الصور المعتمة إحدى ضرورات هذا النسق التخييلي ، به تحقق وحدة الكائن، وألم الكينونة .

ويقابل هذا النظام، نظام مناقض تمديدي توسيعي فيه يبعث البطل من الرماد كما تبعث العنقاء فيحيى جذوة الحياة مستعيرا من الطبيعة طاقة الخلق المتجدد.

- وأنا أسير كالرعد الأشقر في الزحام (ص١٩)
أملا في السيطرة على الفضاء والزمن
- أنت لي
- هذا الحنين لي يا حقودة! (ص ١٧)

فاتحا بؤرة إشعاع ينبعث منها الضوء ومراهنا على زمن أبدي يمحى فيه الزمن الكرونولجي ، وتجد فيه الذات مكانا حميميا وملجأ رحيما من عنف المحسوس وجبروته.

وفي مجاهل الطريق ، ووحشة السفر تعي «الذات» خيبتها وخذلان العالم لها. كذلك تستعيد ذكريات الطفولة، وتستحضر أحلامها السعيدة، مستلقية في أحضان الأم التي جف عودها وتوارت فتنتها لذلك تمني بالخيبة مجددا لأن الاحتماء تم بالهباء.

مقامات الكتابة

إن مشهد العذاب والشهادة الذي تعيش فصوله كل ذات مبدعة أصيلة تصل في هذا المقام درجة قصوى، فيه تعي الذوات تفاهتها وخستها فترفع نداء مقاومة الزمن لالغاء جبروته وقهره ومن ثم تعبر لحظة تأملية تتغيا ملء الفضاء : العيون — الطفلة السحابة ـ هذه العناصر التي تشترك في بعث الحياة والخصب . إذ تتعاضد الطاقة الرؤيوية والبراءة الطفولية لتجديد مواسم الخصب والبهجة . غير أن ثبات المشهد الوحشي ينبيء بأن الزمن مازال جاثما حاملا أعلام الفجيعة والانكسار والهزيمة:
- إن ملايين السنين الدموية
تقف ذليلة أمام الحانات (ص ٢٣)

وفي هذا الكون المظلم تحتمي الذات بالحلم، به تجرب اختراق الانغلاق. وعندئذ يتحول الحزن من طاقة شعورية تدميرية توهن الذات وتشل حركتها، (بما أنه خلاصة لرعب الزمن واقتياده الكائن الى الجحيم) ، الى مادة تطهيرية ، بها يخاض الصراع ضد الزمن لترويضه والسيطرة عليه.
- فالتراب حزين، والألم يومض كالنسر (ص ٢٤).

ومن ثم نشهد محاولات مستمرة للاختراق والنفاذ الى الباطن، واستسلاما لغواية الكتابة وآلامها، وخضوعا لطقوسها، ودهشة أمام تقريبها السحري بين الحاضر والغائب، الظاهر والخفي ، الداخل والخارج، الصاعد والنازل، الكائن والممكن، الواقع والمحتمل..

غير أن انحسار الرؤيا وقتامة الأفق، لا تثبت سوى مشهد الانحدار والتقلب في ردهات الجحيم فيها يمحى بهاء الكتابة ويجف ماؤها فتتلاشى الذات وحيدة وهي تراقب احتراقها وتشهد مد ما يقوضها ويشتتها مجسدا في التشابه والتماثل . لذلك تدوي نبرات الضعف والعجز:

- ولكنني حزين لأن قصائدي غدت متشابهة
- وذات لحن جريح لا يتبدل (ص ١٧)

ومع تنامي حاجة الذات الى الانفتاح على المختلف والمتعدد، تتضاعف حدة الغضب والنقمة على الطبيعة: (الحقول) والكينونة (البشرية) لأنها تنشد السمو والتحليق في الآفاق اللامحدودة . وهنا تستحضر شكلا من أشكال التوجيه الخارجي المجسد في الحب القاتل والعشق المدمر الذي أفنى الجسد في الوطن.
- وطني .. أيها الحرس المعلق في فمي (ص ٤٨)

على الرغم من القهر والحرمان . وما أبشع أن يموت البشر جوعا وتتوارى النبوءة سرابا. وذلك هو المآل الذي انتهت اليه الذات ساحبة وراءها أذيال الهزيمة والانحدار لتعترف علانية بالعجز:
- ولكنني لا أستطيع (ص ٤٩)
- لا أستطيع الكتابة ، ودمشق الشهية
تضطجع في دفتري كفخذين عاريين (ص ٤٩).

وفي هذه العتمة المدمرة ، لا تملك الذات الانسحاب والهرب الى ملجأ حميمي ، نشدانا لصفاء وسمو خالص تتعمد فيه بمياه الأبدية.

ويمكن أن نلاحظ في هذا النسق التخييلي ، تقابل ترسيمتين منظمتين، ترسيمة الانثناء وترسيمة التوسيع والتمديد. لذلك نواجه انحسارا وانغلاقا تجسده تيمات الفقد والفراغ والألم والكآبة عبر استحضار نضالات الماضي التي آلت إلى السقوط ، وتعذر العبور بعد تحطم الجسور والحرمان من اللقاء نتيجة النفي والتشريد. وتلك هي علة الحرقة التي يذكيها الشوق والحنين الباعث على بسط سلطان الخيال وقدراته الابداعية على التوسيع والتمديد ، وهنا تحضر الرمزية الأنثوية كشكل من أشكال الانفتاح وتصعيد البشاعة الى ذروتها:
- ما من أمة في التاريخ
لها هذه العجيزة الضاحكة
والعيون المليئة بالأجراس (ص ٦٢)

وفي هذا الأفق التخييلي تتقلص القارات : أوروبا، آسيا. لتتماهى مع العشيقة والأم، والساقطة. ومن ثم نلمح هذا التوق الى محو الواقع، وتصعيد الأوضاع الصدامية، والتأرجح بين العواطف المتناقضة، إذ تجتاح عواطف اللاجدوى والعبثية الذات، في الوقت الذي تبتهج فيه بنشوة الخلق وإعادة التشكيل.

فتوحات الهجرة والسفر

تتعالى من الأعماق أصوات تحث على الرحيل والسفر الذي لم تتحدد معالمه:

- سأرحل عنها بعيدا .. بعيدا (ص ٣٣).

رحيل يخلص الذات من العناصر والأشياء ، ويحصنها من الزمن ومهاويه وهبائه. واذا كان قرار السفر لا راد له، فإن الغضب والنقمة التي تحملها الذات للعالم شديدة دفعتها الى حمل معول الهدم كي تتحرر من كل السلطات القاهرة بما فيها السلطة الأبوية باعتبارها علة «شر الكينونة».

وبما أن وحشة السفر، وغربة المسافر تقتضي الزاد والعدة، فإن كوكبة من الصور تنتظم حول عوالم الطفولة السعيدة. إن الهوة التي ألقيت الذات في مهاويها، ترسخ سيادة الظلمة والعتمة وهيمنة السكون. فالأشياء فيها حزينة، والزمن ذو وجه بشع لا يتبدل ، والمدنية غارقة في المرض. إن المياه راكدة ، والعفن والوحل يغطي الجوانب:

... حياتي ، سواد وعبودية وانتظار (ص ٣٥).

لذلك تحاول الذات جاهدة الاختراق والنفاذ الى كون مغاير يغزو المسافر مجاهله، ويطأ أراضيه البكر.

ومما يرسخ التعارض والسلب، هو أن الملاذ الحميمي الذي تلوذ إليه الذات الغاضبة من عنف الزمن، قد أضحى مهددا، لأن المعشوقة (ليلى) قد هجرته بعد أن كانت تملؤه بؤر اشعاع ونور. ولهذا الفقد تتمزق الأوصال بين لحظتين : لحظة ماضية اكتوت الذات فيها بحرقة الهجر والفراق. ولحظة مستقبلية تحاصر الذات فيها هواجس الخوف والقلق.

- وأنا أرقب البهجة الحبيبة

تغادر أشعاري الى الأبد (ص ٣٧)

عندئذ تنتصب القامة شامخة لتبسط هيمنتها على الكون وتوقف الزمن. غير أن القدر القاهر يغلق كل ثقب يتسلل منه بصيص صفاء، حيث ينفذ المصير المشؤوم المرعب الى الأعماق والدواخل ، مكثفا هيستيريا القلق والخوف، فتوثق الأجساد في مهاوي سحيقة:

- قبورنا معتمة على الرابية (ص : ٥١)

لأن تجربة الموت ، في هذا المقام، سلبية تفضي الى الجحيم كما تتبين ايحاءاتها الرمزية الدالة للحصان الجهنمي:

- والموت المعلق في خاصرة الجواد
يلج صدري كنظرة الفتاة المراهقة
كأنين الهواء القارس (ص ٥٢).

ويتسع مشهد الفقد، وفق تمديد متدرج من الانسان الى الطبيعة: (فقد الأب - سعال الغابات - الانين التائه بين الصخور - القطيع الميت)، وبما أن الذات تروم خوض غمار مغامرة انبعاثية جديدة ، تحول تجربة الموت الى معبر الى حياة أنقى وأطهر، فإن مناجاة مصادر البعث والحياة في الطبيعة: الجبال - الأنهار ، تغدو أشد إلحاحا. ويمكن أن نقول ، بأن الكون الجديد الذي تفضي إليه تجربة الانفتاح من خلال الفناء، تحيل جسد الذات مصدر إشعاع وبوتقة نور، في موكبها توصل الأشياء والكائنات بما يناقضها ليسفر التركيب عن تطهير وتخليص من القوى الشريرة:

... أسير بقدمين جريحتين
والفرح ينبض في مفاصلي
إني أسير على قلب أمة (ص ٥٦).

لقد أصبح العالم المحسوس ، بعنفه ورعبه ومشاهده البشعة : (الحياة الكريهة - نواح الأشجار - الجيوش الصفراء) دما يسري في الضلوع ، هو مبعث الكآبة المتأصلة والاحساس الرهيب بفداحة الفقد وفي حضرة الغياب والتلاشي ، تستسلم الذات لغواية السفر والرحيل لأنها اختارت المرافئ والسفينة، مسكنا وبيتا رمزيا، يكون الموت فيه معبرا لحياة أبدية ترتاد فيها غياهب المجهول ، وأنوار الكشف والتجدد، من غير أن تنفصل عن الراهن بصخبه وفورانه. وقد يكون ذلك هو السبب الذي وجه حركة الأفعال: سأبكي ... سأرنو ... سأرتجف... مشهد مسرحي تحدد فيه حركة الممثل (المندحر) على الركح بدقة فائقة.

إغراء الجنس ولا نهاية التحولات

ترنو الذات الى الآخر: النساء ، الطفل ، رغبة واشتهاء، فتتوق الى احتضانه بحرارة احتماء من هول الفقد والوحشة، وألم الغربة وليس استحضار ذكريات الطفولة وأحلامها الباذخة ، سوى شكلها من أشكال الانسحاب والاحتماء:

فأنا مازلت وحيدا وقاسيا
أنا غريب يا أمي

وفي نشوة العشق تتنامى التحولات، وتتمدد الذات لتشمل الكون، متماهية مع عناصر الطبيعة : الحصاة - تجويف من الوحل الأملس - وردة - صفصافة ومع العناصر الصادرة عن الانسان: أغنية طويلة...

ليعقد اللقاء بين الأرض والسماء:
أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
(ص٢٦)

غير أن اللقاء لا يلبث أن يستعيد الصفاء الأرضي الذي يقابل الجحيم الراهن ليتشابك المتخيل والمعاش — إن هذا التفاعل هو الذي يوجه طبيعة تحول العناصر ويؤسس فضاءات الأكوان التخييلية التي تسبح في فلك الدمار والخراب، مما يعمق جروح الفقد، ويدفع الى استعادة تفاصيل المعاناة: الجوع — التشرد - الكآبة - الحزن..

ومن هذه الفجوة نخلص الى أن الشاعر يواجه الزمن بالزمن

مصعدا الحرقة والمعاناة والبشاعة لكي يكتشف الجوهر الأسمى للانسان باعتباره البؤرة التي تمد العالم المحيط والبعيد بأشعة النور والضياء ، لأن السيرورة التخييلية تأخذ نقطة بدئها من الجسد الأنثوي في مظهره المزدوج: الإيروتيكي والأمومي حيث تختلط النشوة الجنسية والعاطفة الأمومية والتوق الطفولي. إن ملامح : البغي - ماري - الأم، تتحدد بالعلاقة مع بيع الجسد ، واستباحة المفاتن، مآل بئيس يثير العواطف المتناقضة : الحب - الكره — الامتناع — الاشتهاء. ثم لا نلبث أن نواجه، وفي حركة التحولات تمديدا وتوسيعا للجسد ليشمل قارة وفق ترسيمة التكبير.

كنت أرى قارة من الصخر
تشهق بالألم والحرير
والأذرع الهائجة في الشوارع (ص : ٢٩).

ومن خلال التوسيع، تستعيد الذات تفاصيل المأساة السرمدية لأن الخوف والقلق من الزمن، لا عمر له، ومشاهد البشاعة قد تغير أقنعتها ،لكنها تبقى هي هي. وما استحضار السيرة المشؤومة ، وعرضها أمام الأنظار في مشاهد خليعة، وتغيير أوضاعها: أعلى - أسفل - أمام — خلف .. سوى أنموذج لجسد الزمن البشع. ومن بؤس الذات أنه لباس لها يكبح جماحها ويعوق حركتها. إن الوحول المتراكمة ، توقد في الكيان شهب الغضب والنقمة ، وتلطخ الكائن والأشياء بالدم، بقع قانية هي عبارة عن منافذ قاتمة تعرض العالم — المصغر، الذي هو الملجأ الحميمي من عنف المحسوس، للسقوط. وفي الوقت ذاته، ترسخ الوصل والفصل بين المحسوس والمتخيل، وبين الحادث والمحتمل:

في البساتين الموحلة .. كنت أنظم الشعر يا ليلى

(ص ٤٥)

واذا كان البرزخ الذي يصل الغائب بالحاضر قد محي والمعشوقة التي، يذوب من بينها العاشق قطرة قطرة متمادية في تمنعها، فلأن الانغماس في اليومي بصخبه وفورانه ، هو شكل من أشكال تفجير السخط، وإزاحة الأقنعة التي تتوارى خلفها الكائنات والأشياء بخستها ولؤمها.

لقد غمرت الظلمة المكان - البيت الحميمي - وأطلقت قوى الشر من مواطنها ، فألحقت الدمار والخراب ، لذلك غدا قفرا هجرته العصافير، وساده الصمت الرهيب الأشبه بصمت القبور. وهنا تغدو الكتابة شهادة واستشهادا (بتعبير الناقد والشاعر الراحل عبدالله راجع)

أنا طائر من الريف
الكلمة عندي أوزة بيضاء
والأغنية بستان من الفستق الأخضر (ص ٦٨).

ويحسن أن نشير الى أن للنهد والعين حضورا مكثفا، فهما البؤرتان اللتان تستقطبان العوالم إليهما: القارات — الوطن - المدينة - دمشق - والعضوان المضيئان في الجسد، اللذان يذكيان جذوة الاشتهاء والانتشاء، ويبعثان الأحاسيس والمشاعر المتناقضة: السعادة، الغضب - الفتور — الاشتهاء - الظلم - الأنصاف، إليهما يلوذ المشرد المحترق ليحتمي من البشاعة، وفيهما يستحضر الذكريات الهاربة: القرية - الحقول - السرير - ومنهما يتطلع الى السفر العلائي بعد أن بلغ السخط والغضب منتهاه. عندئذ يعاد بعث صورة الانسان الكامل، الذي يسع الأرض والسماء، يتسامى الى حد التماهي بالنجوم ، وينغرس في الأرض ليفجر الينابيع ، ويصل الأسفل بالأعلى والأحط بالأسمى والمتعفن بالأنقى والأصفى:

نصفه نجوم
ونصفه الآخر بقايا وأشجار عارية
ذلك الشاعر المنكفيء على نفسه كخيط من الوحل
(ص:٤٠)

إنها قدرة سحرية على التماهي والتحول، ترتقي من خلالها الذات مدارج السمو والرفعة فتتحد بالعناصر : المطر - العيون - رائحة الغابات - هدير الأقدام العارية ... غير أن لحظات الصفاء هاته لن تدوم لأن المأساة سرمدية ، ونشوة الاكتشاف والمغامرة متصلة.

الهوامش :

١ - انظر الملحق الاصطلاحي في كتاب Henri Meschonnic, pour la poetique, l.édition Gallimaid 1970

٢ - جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي ١٩٩٢ - ط ٣ - ص : ٥٧.

٣ - محيي الدين بن عربي الفتوحات المكية، المجلد ١ - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .ص : ٣٠٤.

٤ - نفس المرجع، ص ٣٠٥.

٥ - Hemro Corbin, L'IMAGINATION CREATRICE DANS LE SOUFISME D'IBN ARABI, 2e edition FLAMMRRION EDITUER, 1958, Ernest FLAMMARION . P. 147.

٦ - للتوسع في مبحث المتخيل الشعري تنظر الدراسة العميقة التي انجزها د. محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج:٢ الرومانسية العربية - دار توبقال للطباعةو النشر.

٧ - JEAN BURGOS, Pour une poétique de l'imaginaire, Edition du Seuil, 1982 p: 140.

٨ - نفس المرجع . ص ١٤٥.

٩ - نفس المرجع ص : ١٤٧.

١٠ - نفس المرجع ص ١٦٤.

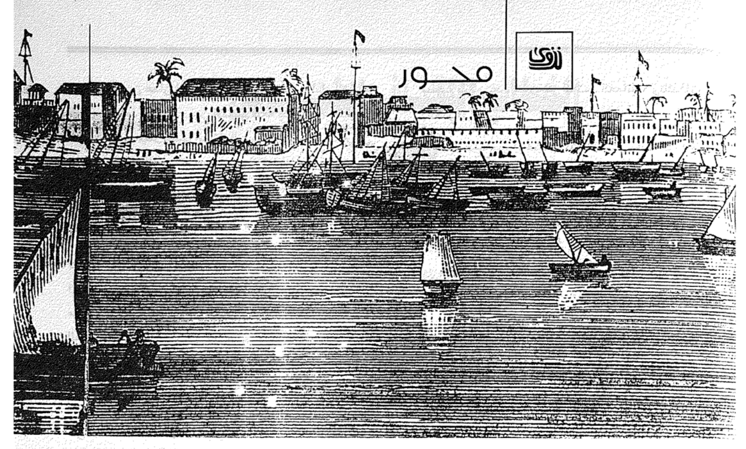
١١ - نفس المرجع ص ١٦٥.

١٢ - نفس المرجع ص ١٦٨.

١٣ - محمد الماغوط ، الأعمال الشعرية الكاملة.

سنكتفي في الاحالات الشعرية اللاحقة بتعيين رقم الصفحة.

* لم نورد المقاطع التي تتأسس حسب هذا النظام التخييلي ، لضيق المقام، لذلك ندعو القاريء الى عيش فصول الأقاليم التخييلية في هذه القصائد، لتتحقق المصاحبة.



الخطاب الثقافي العماني في شرق افريقيا

يرجع بعض المؤرخين الوجود العربي في ساحل أفريقيا الشرقي الى القرن الميلادي الأول، ويبدو أن العمانيين قد وطدوا علاقاتهم بتلك المنطقة حتى لقد أصبحت ملاذا يلجأون إليه عندما تضيق الأحوال الاقتصادية في عُمان أويضطرون الى ترك البلاد الى هناك في بعض الأحيان. ففي زمن الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان أرسل واليه على العراق الحجاج بن يوسف الثقفي عدة حملات على عُمان كان آخرها عام ٧٥هـ/ ٦٩٤م بقيادة القاسم بن شعوة المزني الذي تمكن من اخضاع البلاد لسيطرة الأمويين واضطر حينها حاكما عُمان ، سليمان وسعيد ابنا عباد بن عبد بن الجلندي الى اللجوء الى ترك بلادهما واللجوء الى الساحل الافريقي الشرقي.

ومنذ تلك الفترة تزايدت مكانة ساحل شرق افريقيا بالنسبة للعمانيين فقد شهد مطلع القرن السادس الهجري (الثالث عشر الميلادي) ظهور أول دولة عربية هناك وذلك حين لجأ الى منطقة بته (Pate) الملك النبهاني سليمان بن سليمان بن مظفر على اثر خلافات داخل أسرة النباهنة وقد تزوج سليمان من ابنة حاكم كلوة الشيرازي كما استطاع بسط نفوذه الى مناطق واسعة هناك. وكذلك سيطرة قبيلة المزاريع العمانية على مناطق شاسعة مما يعرف اليوم بساحل كينيا. غير أن الامارات العربية في ساحل افريقيا الشرقي بقيت امارات اقليمية ومعزولة

سياسيا عن عمان الى أن تمكن العمانيون في أيام الامام اليعربي «قيد الأرض» من اقتحام قلعة يسوع في ممباسا التي كان يسيطر عليها البرتغاليون وذلك في ديسمبر من عام ١٦٩٨ وذلك بعد حصار دام ٣٣ شهرا وهكذا أصبح النفوذ العماني في تلك المنطقة نفوذا عسكريا سياسيا بالاضافة الى كونه تجاريا ثقافيا.

لقد تزايدت الأهمية الاقتصادية لشرق افريقيا بالنسبة لعمان ولذلك قام السيد سعيد بن سلطان بنقل مركز الامبراطورية العمانية الى زنجبار وذاك أوائل الثلاثينات من القرن التاسع عشر. وبالرغم من أن الامبراطورية العمانية بشقيها العربي والافريقي كانت امبراطورية تجارية الى حد كبير، إلا أن الاهتمامات الثقافية لم تكن غائبة عنها فبالاضافة الى الاهتمام بنشر الاسلام واللغة العربية ساعد الوجود العماني هناك الرحالة الاوروبيين على اكتشاف مجاهل افريقيا والذين أثنوا على السيد سعيد بن سلطان على مساعدته وتشجيعه لهم كما أثنوا على الزعيم العماني حميد الدين المرجبي المعروف بـ Tipotip الذي كان يقيم في الكونغو في أعماق افريقيا.

يبدو أن مدينة كلوة على ساحل ما يعرف اليوم بتنزانيا كانت المركز الثقافي للسواحل الشرقية وقد تميزت هذه المدينة لقرون عديدة بعلو مبانيها وجمال مساجدها التي كانت مزينة بالفسيفساء والرخام الملون، حيث إن بعض الرحالة الأوروبيين قارنوا جامع كلوة بجامع قرطبة في الأندلس سواء من ناحية جمال معماره أو الدور الحضاري الذي يؤديه كمركز لنشر علوم اللغة العربية والدين الاسلامي. لكن يبدو أن مكانة كلوة قد بدأت تخف تدريجيا فحلت محلها زنجبار وممباسا ومن خلالهما كان يتم التواصل الثقافي بين عمان وبقية مناطق الساحل الافريقي الشرقي فمع نهاية القرن التاسع عشر الميلادي ظهر في عمان ـ مثل غيرها من كثير من البلاد العربية ـ ما أطلق عليه بعض الباحثين الأوروبيين اسم النهضة العمانية، وكان أبو تلك النهضة ابي نبهان الشيخ جاعد بن خميس الخروصي حيث امتدت اثرها الى شرق افريقيا وتبناها هناك السلطان برغش بن سعيد بن سلطان (١٨٧٠ - ١٨٨٨) الذي أسس مطبعة في زنجبار قامت بطبع ونشر عدد كبير من الكتب العمانية وتلك المتعلقة بالفكر الاباضي.

لقد صاحب الاهتمام بنشر الكتب والثقافة العمانية ظهور عدد من العلماء العمانيين في مجالات شتى من أمثال العالم الفلكي ... المنذري والعالم الأديب أبومسلم ناصر بن سالم الرواحي الذي أصدر في زنجبار مجلة أسماها النجاح وكان يكتب أيضا في جريدة الاهرام القاهرية، كما كان على اتصال وثيق مع عدد من العلماء في مصر وشمالي افريقيا حيث أدرك من خلال اتصالاته بهؤلاء العلماء أهمية نشر العلوم والثقافة العربية سواء في عمان أو في شرق افريقيا. ففي رسالة الى الامام سالم بن راشد الخروصي حيث دعا أبومسلم الامام الى تأسيس مطبعة بعمان وعلى فتح ما أسماه المدارس العلمية وحث أهل الخير على التبرع لذلك قائلا «فإن معرك عُمان لم يسقط هذه السقطة العظيمة إلا من جهة الجهل والجهل أم المصائب في الدين والدنيا» وقد أقترح ابومسلم على الامام سالم أن يكون التعليم اجباريا قائلا «بودي لو سايرني العلماء هناك على الرأي الذي أراه، وهو جواز جبر الأولاد على التعلم، وهي لعمري مصلحة عظيمة في الأمة، ثم تجعل نفقة الفقراء منهم على بيت المال ونفقة الأغنياء على آبائهم، وهي طريقة سياسية دينية تدل على أصول من الكتاب والسنة، وبقاؤكم على تعليم الجهلة على اختيار الآباء لأبنائهم مضر جدا بالأمة لا يتقدم بها شبرا عن مركزها في الجمود ولو تركت الأمم الراقية على جمودها في الظلمة والجهل ولم يزعها وازع قسري من جهة الحكومات لما بلغت مبلغها من التقدم في العصرية».

الملف الآتي يطرح عددا من القضايا التي تشغل بال المثقفين العمانيين الذين عاشوا في مهجرهم في الساحل الشرقي لأفريقيا ورغم ان التجارة كانت الدافع الأول لهجرة العمانيين وشغلهم الشاغل هناك الا أنهم بالتأكيد لم يكونوا منبتين عما كان يدور في وطنهم الأم عمان، بل كانوا متفاعلين مع ما يدور في العالم من حولهم وكانوا يحاولون باستمرار تقديم النصح لساستهم وعلمائهم للانفتاح على الآخرين.

الخطاب الثقافي العُماني في شرق أفريقيا

التحليل النقدي لصدام خطابين ودلالاته الاجتماعية

عبدالله الحراصي *

مقدمة في المنهج:

يمتد مدى تحليل الخطاب في تعامله مع النص اللغوي الى ما هو أبعد من معاني الكلمات والجمل ومقاصد كاتبيها والسياق القريب الذي كتبت فيه ليشمل أساسا رؤية اللغة كممارسة اجتماعية فعلية ترتبط أساسا بمستويات اجتماعية أعلى كالسلطة والتغير الاجتماعي وصراع القوى داخل المجتمع الواحد. النص اللغوي يغدو هنا مفتاحا لقراءة الواقع الاجتماعي، وهذا هو ما سنحاول القيام به في هذه الدراسة، أي رؤية اللغة بحس نقدي يظهر ما تعكسه من عمليات اجتماعية كالتغير الاجتماعي والصراع وغيرهما.

قبل أن انتقل الى متن الدراسة ينبغي أن أتوقف عند أمر يفرضه على التراث النظري الذي تسير عليه هذه الدراسة وهو التحليل النقدي الاجتماعي للغة، هذا الأمر يتمثل في وجوب توضيح موقفي كباحث من منهج البحث. ان المنهج النقدي يتجاوز الوصف البسيط للبنى اللغوية كالنحو والصرف وغيرهما ويتعمق الى رؤية الفعل الاجتماعي للغة، أي اللغة بوصفها عاملا فاعلا في الحياة الاجتماعية، ويمضي هذا المنهج ليحاول ابراز القوى التي تعمل خلف اللغة، وأشكال التفاعل والصراع بين هذه القوى، إن تحليلي لكتاب «بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود» للامام نور الدين عبدالله بن حميد السالمي من منظور التحليل النقدي للخطاب، أي التحليل الذي يتعامل مع مؤسسات وقوى اجتماعية وبمفاهيم وتصورات لا تخلو من الحساسية الاجتماعية، لا يخل أبدا بموضوعية التحليل والطرح. يقول كل من نورمان فيركلاف وروث ودكاد (١٩٩٧) في دراسة حديثة.

لا يرى التحليل النقدي للخطاب نفسه علما اجتماعيا محايدا وموضوعيا بل انه مشارك ومسؤول، انه شكل من أشكال التدخل في الممارسة الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية... والتحليل النقدي للخطاب ليس استثناء للموضوعية العلمية المعتادة في العلم الاجتماعي : فالعلم الاجتماعي مرتبط على نحو جذري بالسياسات وأشكال صياغة السياسة، كما أثبته على نحو مقنع فوكو (١٩٧١ – ١٩٧٩) على سبيل المثال. ... غير أن هذا بكل تأكيد لا يوحي بأن التحليل النقدي للخطاب أقل علمية من أنواع البحث الأخرى، فمقاييس التحليل الدقيق والصارم والمنظم تنطبق على التحليل النقدي للخطاب بنفس المستوى من القوة كما هو معهود في الرؤى (العلمية) الأخرى. (ص ٢٥٨ – ٢٥٩، ترجمتي:الحراصي).

معنى هذا أن الحقيقة العلمية والموضوعية المطلقة التي تعلن فروع العلم السعي اليها عادة ليست هدف التحليل النقدي للخطاب هذا التحليل سوف أحاوله في هذه الدراسة. ان هذه الدراسة التحليلية لخطابين ظهرا في عُمان في مطلع القرن تسعى بهذا المعنى

★ كاتب وأستاذ مساعد بجامعة السلطان قابوس.

الى «التدخل» معرفيا في الممارسة الاجتماعية في المجتمع العماني، الذي شهد حركة تطور كبيرة في مناحيه الحياتية، بدراسة تسهم في توضيح الجوانب الاجتماعية للغة ورؤية الأدوار التي تساهم فيها في ميدان التفاعل الاجتماعي، سعيا وراء هدف أعم يتمثل في تعزيز الحس النقدي تجاه اللغة.

كتاب «بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود»

الكتاب الذي تتكون منه مادة هذه الدراسة هو «بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود» للامام [1] نورالدين عبدالله بن حميد السالمي. ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب، وهي التي اعتمدناها في هذه الدراسة في عام ١٩٩٥، وقد نشرته مكتبة الامام نورالدين السالمي، ويقع الكتاب في ٨٠ صفحة من القطع المتوسط، ويتكون من مقدمة وستة فصول وخاتمة [2]. الفصل الأول حمل عنوان «في التحذير من مدارس النصارى»، والثاني «في لباس النصارى»، والثالث «في تعليم اللغة الأجنبية»، والرابع «في حلق اللحى»، والخامس «في السبب الذي أدخل النصارى بلاد الاسلام». أما الفصل السادس فحمل عنوان «في الحث على التناصر والتآزر والاستعداد للعدو بما يستطاع من قوة والتنبيه على غوائله». أما خاتمة الكتاب فقد احتوت على تنبيهات حول التحذير من مطبوعات النصارى ونحوها، وفي الطريق لتهذيب الأطفال.

قبل أن نلج مباشرة في تحليل الكتاب نرى أنه من المهم أن نتعرض بالتحليل لقصة تدوين هذا الكتاب كما يرويها الامام السالمي حيث انها تحمل كثيرا من الدلالات التي تعين على اضاءة بعض النقاط الرئيسية في هذه الدراسة. يقول الامام السالمي في مقدمة الكتاب.

«هذا جواب لكتاب وصلني من زنجبار، مجادلا فيه عن اخوان الكفر، عبدة الدرهم والدينار، وذلك حين نزع الله حكومة زنجبار من أيدي المسلمين بما كسبت أيديهم. وسلط عليهم عدوهم، بما تركوه من أوامر ربهم، فاحتلها النصارى بالمكر والخدائع ونصبوا لهم أنواع الحيل السالبة للدين، رغبة في سلب دينهم، كما سلبوا دنياهم فيكونون سواء، فمال اليهم من لا خلاق له من جهال المسلمين، ومن زاغ عقله عن سنن الدين، فتزينوا بملابسهم، وعوجوا ألسنتهم بلغاتهم، وخالطوهم في مدارسهم وعاونوهم في محاكمهم التي هي بيت الظلم ومستقر البوار، فصدرت مني إليهم إشارة بالنصيحة عن هذا الاعوجاج، ومطالبة الرجوع الى أقوم المنهاج، فصدر منهم هذا الهذيان، الذي يزعمون انه من الاحتجاج، فلم أر بدا من جوابهم، خوف الوعيد المذكور في قوله ﷺ: «إذا ظهرت البدع في أمتي فعلى العالم أن يظهر علمه، فإن لم يفعل فعليه لعنة الله والملائكة والناس أجمعين، لا يقبل منه صرف ولا عدل...» (ص٦).

تشير هذه المقدمة بوضوح الى السبب الذي من أجله كتب هذا الكتاب. وان نظرنا الى تسلسل الأحداث المؤدية الى هذا التأليف لوجدناها تتكون من البنية التتابعية التالية:

– الحياة في زنجبار (قبل وصول الكفار) حياة اسلامية.

– وصول الكفار، وفرضهم لنمط حياة مغاير للنمط الاسلامي الموجود.

– محاولة تكيف سكان زنجبار المسلمين مع هذا النمط الجديد المفروض من قبل سلطة أعلى.

– نصيحة اعتراضية من قبل الامام السالمي الى سكان زنجبار تدعوهم الى رفض نمط الحياة الجديد والعودة الى النمط الاسلامي المألوف.

– احتجاج من قبل بعض سكان زنجبار على نصيحة الامام السالمي.

– تدوين الكتاب كرد فعل على هذا الاحتجاج.

تسلسل الأحداث هذا يكشف لنا الكثير عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في تلك الفترة، غير أن تركيزنا هنا سينصب على ما يمكن تسميته بصدام خطابين داخل الثقافة العمانية والظروف التي أدت الى هذا الصدام. فالقضية الأساسية التي تشغل «بذل المجهود» ليست مجرد استفتاء ورفض فتوى وانما هو حالة تاريخية مر بها المجتمع العماني تأثر فيها بالمتغيرات التاريخية المتمثلة في التأثير الاستعماري الأوروبي والنمط الحياتي الذي نشأ في المجتمعات التي وجد فيها، هذا التأثر جاء على شكل محاولة لما أسميه بالتكيف الثقافي والحضاري مع النمط الجديد، حيث كما يقول الامام السالمي «مال إليهم من لا خلاق له من جهال المسلمين ومن زاغ عقله عن سنن الدين، فتزينوا بملابسهم، وعوجوا ألسنتهم بلغاتهم، وخالطوهم في مدارسهم، وعاونوهم في محاكمهم».

ان نظرنا الى الأمر من ناحية خطابية لرأينا بوضوح خطابين في حالة صدام: خطاب الالتزام الديني والثبات الحياتي الذي يمثله الامام نور الدين الدين السالمي والمؤلفون الذين يقتبس منهم في كتابه، وخطاب التكيف الذي يمثله محتجان من زنجبار. واشارة الامام السالمي الى «هذا الهذيان الذي يزعمون انه من الاحتجاج» تدل دلالة كبيرة ليس فقط على حدوث هذا الصدام فحسب وانما على تغير في بنية المجتمع بطرحه خطابات حياتية جديدة تحاول خلخلة سيادة الخطاب الديني وسيطرته المعهودة. فالرسالة القادمة من زنجبار ليست رسالة وصفية لنمط الحياة الجديد ومحاولة تبرير التعايش معه فقط، وانما كانت كما لاحظ الامام السالمي نفسه، مما «يزعمون انه من الاحتجاج» وهو ما نرى انه يفترض جرأة من قبل كتابه على الاحتجاج، وهي جرأة إن نظرنا إليها في سياقها التاريخي وفي شخصية المحتج عليه لرأينا أهميتها

فقد كان الخطاب الديني هو المسيطر في عُمان، سيطرة لم يتجرأ على «الاحتجاج» عليها أحد طوال قرون عديدة، وكون الاحتجاج كان ضد الامام السالمي نفسه، فالقضية في غاية الأهمية والدلالة، ذلك ان الامام نور الدين السالمي كان يعتبر من أهم ممثلي مؤسسة العلماء الدينيين الذين كانوا في الواقع المسيطرين على النمط الحياتي المعيشي العماني بأكمله، حيث امتدت سلطتهم الى تعيين الامام وخلعه اضافة الى وظائفهم التقليدية في الاشراف على المستويات الحياتية العادية للمجتمع من خلال القضاء والافتاء. اذن أن صدور هذا الاحتجاج ضد الامام السالمي نفسه يعني أن تغيرا ما قد حدث في المجتمع جعل من حدوث هذا الاحتجاج ممكنا وعلنيا.

ومن الدلالات الأخرى التي تشير اليها هذه المقدمة القصيرة ارتباط مؤسسة العلماء في تلك الفترة بالواقع المعيشي للناس. نلمس ذلك من استجابة الامام السالمي للتغير الذي حدث في النمط المعيشي لعمانيي زنجبار في أمرين هما استجابته الأولى التي تمثلت على شكل «اشارة بالنصيحة»، واستجابته الثانية التي تتجلى في كتاب «بذل المجهود» نفسه. وهنا يتوجب ان نشير الى نقطة غاية في الأهمية، وهو حياتية الوضع الثقافي آنذاك، فالقضايا التي كانت تطرح لم تكن أمورا نظرية عقائدية فحسب، وانما ظواهر حياتية معاشة كالمدارس وتعلم اللغات والملابس وغيرها. وعلى الرغم من ان رد الامام السالمي كان يمثل الثبات الديني وقياس الواقع بمقياس النصوص الدينية الأصلية المتمثلة في النص القرآني والسنة النبوية إلا أن التفاعل مع الأمور الحياتية للمجتمع ومحاولة التأثير في الواقع هو أمر ينبغي الاشارة إليه هنا باعتباره دلالة على مستوى من مستويات الالتزام الاجتماعي.

هذه الاشارة ذات أهمية لسبب آخر وهو أن المجتمع كان يتفاعل داخليا وان رؤية الذات وتحديد الهوية القومية والدينية كانت تتم من خلال ممارسات هذه الذات الاجتماعية، أي ما يقوم به المسلمون العمانيون في زنجبار وليس من خلال خطاب تضادي مع الآخر، سواء أكان هذا الآخر مذهبيا أو دينيا أو قوميا.

إن نظرنا الى الكتاب من منظور حضاري أعلى، سنجد أنه رد فعل على التقاء حضارتين: الحضارة الاسلامية المتمثلة في مسلمي زنجبار ونمط حياتهم العربي الاسلامي، والحضارة الغربية المتمثلة في الانجليز ونمط الحياة الذي أوجدوه في زنجبار. ان الكتاب اذن محاولة للدفاع عن الهوية القومية (العمانية) والدينية (الاسلامية) إزاء هجمة من هوية تختلف في قوميتها (الانجليز) ودينها (النصارى واليهود). الكتاب بهذا المستوى يمثل اذن لحظة مهمة من لحظات التاريخ العماني، فهو يصور لحظة لقاء (أو، ان شئت، صدام) حضارتين، ودفاع الحضارة الاسلامية عن ذاتها، ويعبر عن صراع بقاء حضاري.

إلا أن هذا المستوى الحضاري ليس ما يشغلنا هنا، حيث إننا سنركز على الداخل العماني فقط وسنحاول تقديم رؤية لما نعتبره صدام خطابين داخل الثقافة العمانية، الخطاب المسيطر وهو الخطاب الديني والخطاب الجديد وهو خطاب التكيف الاجتماعي، ما تبقى من هذه الدراسة سيخطو الخطوات التالية: سنقدم أولا الخطابين المتصادمين من خلال اطروحات كل منهما، والنسق التصوري الذي يجعل كل خطاب منهما مترابطا في ذاته ومتميزا عن الخطاب الآخر، ومن خلال الآليات الخطابية (اللغوية) التي يقدم عبرها كل منهما أطروحاته. بعد هذا العرض سنحاول تشكيل صورة لما نسميه بلحظة الصدام الخطابي، ويتمثل هذا في وصف ديناميكية الصدام وحركيته من خلال تحليل للآليات التي عمد كل من الخطابين الى استخدامها، ثم ننتقل الى الاستنتاجات التي توصلت إليها هذه الدراسة.

الخطاب الديني: أطروحاته ونسقه التصوري

الخطاب الديني الذي يمثله الامام نورالدين السالمي هو خطاب يعتمد أساسا على قوة السلطة الدينية في عُمان آنذاك، هذه السلطة التي استمرت زمنا طويلا في عُمان اعتمدت على القوة الاجتماعية والسياسية النابعة من النصوص الاسلامية الأصلية وهي النص القرآني والنص النبوي اضافة الى التجارب الماضية في تطبيق الدين في الحياة الانسانية كفترة الخلفاء الراشدين أو الأئمة في عُمان مثلا. واذا كان اهتمامنا ينصب على الجانب الاجتماعي من اللغة فإننا نرى أن هذه النصوص قد كان لها دور أساسي في وضع السلطات الاجتماعية في عُمان، حيث كان دورها تبريريا لمكانة علماء الدين اضافة الى الدور الدفاعي - الهجومي الذي يتجلى خير تجل في الحالات التي يتعرض فيها هذا الخطاب الى تحد أو «احتجاج» من خطابات أخرى، لا تنبع أساسا في طرحها من نفس المصادر الأصلية، وإنما من ممارسات وتجارب حياتية مغايرة كما سنرى لاحقا.

تعتمد بنية الخطاب الاسلامي اذن على الاطروحات الكبرى (٣) التالية:

– النصوص الأصلية تمثل حقيقة (الهية) ولذا فهي صحيحة في ذاتها.
– صحة هذه النصوص تجلت أيضا في تطبيقها الذي استمر قرونا عديدة في عُمان (فترة الائمة).
– أي محاولة لتعطيل هذه النصوص ودلالاتها وانعكاسها على الواقع الحياتي للناس هو بعد عن طريق الدين.
– أي بعد عن الدين يجب ايقافه.

إضافة الى هذه الاطروحات التي تسيطر على الخطاب الاسلامي عموما فإن نظرة على نسقه التصوري تضيء لنا جانبا مهما في هذا الخطاب. يقوم هذا الخطاب على مجموعة من الاستعارات التصورية، الأساسية وهي ما أسميها بالاستعارات الاستراتيجية (٥). الاستعارات التصورية

الاستراتيجية للخطاب الديني هي كما يلي:

- **الاسلام فضاء ذو حدود**: هذه الاستعارة استراتيجية ليس في الخطاب الديني للامام السالمي فقط، وانما في الخطاب الديني الاسلامي على وجه العموم. وتقوم هذه الاستعارة على معرفتنا بالفضاءات المغلقة، كالغرفة ، أو السيارة أو قاعة الدرس أو السينما، كما يوضح الشكل التالي الذي يمثل مخططا تصوريا للفضاء المغلق:

فنجد أن الفضاءات المحدودة تحدد الداخل والخارج والحدود، فالشكل يوضح مستطيلا محدودا من جميع الجوانب، وثمة نقطتان نقطة تقع «داخله» والنقطة الأخرى «خارجه».

لقد أوضحت النظرية التجريبية للاستعارة ان خبرتنا بالأشياء المادية البسيطة في حياتنا ومعرفتنا بها تعيننا على تشكيل المفاهيم المجردة، ولهذا فإن معرفتنا بكون جسمنا مثلا داخل غرفة معينة أو خارجها (كما يوضح الشكل بالنسبة لوضع النقطتين) تنقل حسب مقتضيات الخطاب الديني لتشكل تصور الدين، فكما أنك قد تكون داخل الغرفة أو خارجها، كذلك فإنك اما أن تكون داخل الدين أو انك تخرج منه. ان هذه الاستعارة استراتيجية في الخطاب الديني فبنيتها تمكن ممثلي الخطاب الديني من تحديد الذات بصفتهم داخل فضاء الدين، وتحديد الآخر الذي يرى اما أنه يمارس حياته داخل اطار الدين أو انه قد جاء بفعل «يخرجه» من الدين.

ان نظرنا الى خطاب الثبات الذي يطرحه الامام السالمي فسنجد تجليات هذه الرؤية التي تتحكم في تعامله مع التفاعل والصراع الاجتماعي. لنتأمل مثلا العبارتين التاليتين:

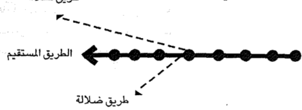
* دواهي عظمى ومصائب كبرى، يعلم ذلك جميع العقلاء ، ولا يخفى الا على الجهلة الأغبياء فمن فوائدهم أنهم يخرجون هؤلاء الصبيان الذين يتعلمون في مدارسهم من دين الاسلام اخراجا حقيقيا بقلوبهم . (النبهاني: ص ١٠).

* وأما لبس ما كان شعارا للكفر من يهودية أو نصرانية أو مجوسية كالزنار ونحوه فهو شرك اجماعا، وخروج عن الملة الاسلامية. (ص ٣٠).

- الاسلام طريق (أو صراط) مستقيم والاسلام تحرك من موضع لآخر: وهنا فإن خبرتنا بالطرق والاتجاهات تنقل لتشكيل رؤية معينة ايديولوجية للدين. فتنقلنا من موضع لآخر، يفترض أن ثمة نقطة بداية وان ثمة طريقا ينبغي عبوره، وان ثمة هدفا نصل إليه. كما يشير المخطط التالي:



فهنا نجد أن النقط (أ) تمثل نقط البداية ، و(ب) الطريق و(ج) الهدف الذي يسعى الشخص المتحرك للوصول اليه. بنية التحرك هذه عادة ما ترتبط ببنية الخط المستقيم. فالخط المستقيم يفترض أن جميع النقاط الموجودة على الخط تتوازى في المستوى ان قيست بمقياس مساحي كما يشير المخطط التالي:



ان ربط الخط المستقيم بالتنقل الى هدف معين يعني ان الطريق للوصول الى الهدف يغدو طريقا مستقيما (السهم الأسود الداكن). يشير المخطط أيضا الى الطرق المنحرفة عن الطريق المستقيم (الاسهم المنقطة). ان هذا يعني انك اذا أردت الوصول الى الهدف فإن عليك أن تستخدم الطريق المستقيم (طريق الهداية أو الهدى)، أما اذا زغت عن الطريق وانحرفت فإنك لن تصل الى الهدف المنشود، بل انك ستصل الى أهداف غير محبذة كالكفر والجحيم (طريق الضلال). ان معرفتنا بهذه الأمور البسيطة كالتنقل والطرق المستقيمة والانحراف عن الطرق تعيننا لتشكيل تصورات عن مفاهيم مجردة كالدين، فالدين هنا طريق يقود الانسان الى هدف السعادة الأبدية ، وهو طريق مستقيم اذا ما انحرف عنه الانسان لن يصل الى النهاية المرجوة.

على المستوى الاجتماعي فإن هذه الاستعارة (الاسلام طريق مستقيم يوصل الى الجنة) ترتبط أساسا بالوضع الاجتماعي للسلطة الدينية في المجتمع العماني. فهذه الاستعارة التصويرية توفر الامكانية لتحديد الصحيح والخاطيء دينيا، وتحديد الذات والآخر الاجتماعي. ولذا فإنها عادة ما يستخدمها الخطاب الديني في محاولة تحديده للأطراف الأخرى، فهي توفر ذخيرة يمكن بها تحديد الآخر «المنحرف» الذي «يضلل» الناس، أي يبعدهم عن الطريق الصحيح.

ان لغة الامام السالمي في كتابه تظهر بجلاء تحكم هذه الرؤية التصورية للدين ودوره في الحياة في خطابه:

* فصدرت مني اليهم اشارة بالنصيحة عن هذا الاعوجاج ومطالبة الرجوع الى أقوم المنهاج . (ص ٦).

* فآمنتم ببعض الكتاب وكفرتم ببعض، واستبدلتم بالرشد غيا، وبالهدى ضلالا (٢٩).

* وقوله تعالى : «ولا تتبعوا أهواء قوم قد ضلوا من قبل وأضلوا كثيرا وضلوا عن سواء السبيل». (ص٣١).

هذه فيما نرى ، وحسب مقتضيات هذه الدراسة هي الاستعارات الاستراتيجية التي تتحكم في الخطاب الديني للامام

نـور الديـن السـالمي. ان هـذه الاستعارات تتماشـى كما رأينا مـع الطروحات الاساسية للخطاب الديني وهو ما يجعله خطابا واضح المعالم منسجما تصوريا وخطابيا مـع طروحاته الكبرى وتفاصيل تلك الاطـروحات كما هو مـوجود في الرؤيـة التي يطرحهـا الامام السالمي في «بذل المجهود» . هذا الانسجام والترابط الداخلي للخطاب يعتمـد أساسـا على النسق التصـوري الـذي يقوم على تصـورات «جغرافيـة» تحدد موقع الاطـراف المشاركة في الصراع أو التفـاعل الاجتماعي.

خطاب التكيف : أطروحاته ونسقه التصوري

يطرح المحتجـان الزنجبـاريان رؤيـة مخالفة لـرؤية الامـام السالمي. هذه الـرؤية ، رغم اقرارها بأهميـة النصوص الأصلية في تحديد نمط الحياة، إلا أنها تبرز عوامل حيـاتية تؤثر تأثيرا مباشرا في حياتهم. هـذه العوامل هـي عوامل حيـاتية تعتمد على التجـربة والمعايشـة وعلى الظرف الاجتماعي والاقتصادي والسيـاسي الذي كانت تعيشه زنجبار آنئذ من خلال الاطروحات التالية:

– في زنجبار متغيرات حياتية اجتماعية واقتصادية وسياسية انتجت وضعا معيشيا مختلفا.

– الالتزام بالنصوص المقدسة كما يقـدمه الخطاب الديني أمر غير ممكن بسبب المتغيرات.

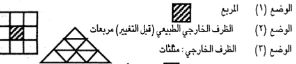
– البقاء اجتماعيا واقتصاديـا وسياسيا يفترض مجاراة هذه المتغيرات ، بسبب عـدم ضرر هذه المتغيرات ضررا كبيرا من جـانب وبسبب عـدم وجود وسيلة أخـرى غير هذه المجاراة والتكيـف مع المتغيرات.

– في هذا الوضع لا سبيل الا التكيف والتغير.

كما سنـرى لاحقا أن خطـاب التكيـف يتميز بـأمـر غايـة في الأهمية هـو أنه لا يعتمد فقط على فكـرة التكيف الذي لا مفـر منه، رغم انها الاطـروحة الرئيسية فيـه، فهو يطرح أيضا رؤيـة أخرى مغايرة تماما للخطاب الديني، رؤيـة تعتمد على المشاهدة وتتمركز أساسا على اظهـار الجوانب الايجابية للتغير. معنى هـذا ان خطاب التكيف هو، فيما نرى، جزء بسيـط من عملية تغير اجتماعي كبرى للخطـاب فيها دوران أسـاسيـان: دور العاكس لهذا التغير ودور المشـارك فيه. إن النصـوص الاحتجـاجية التـي يـوردها الامـام السـالمي في الكتاب تكشـف بوضـوح عـن هذا التغير الـذي كانـت تعيشه زنجبـار، لكنه في الوقت ذاتـه كان يعد جـزءا مهما في عملية التغير ذاتها، فالتغير هنا قد أنتج خطابا (تنظيريا اجتماعيا) ومعرفة خاصة به، تؤسس لما سيستجد من مراحل عملية التغير هذه.

واذا نظرنا الى النسق التصوري لخطاب التكيـف فإننا نلاحظ أمرا في غاية الأهمية وهو عـدم وجود نسق تصوري متكامل مثلما هو عنـد الخطاب الـديني الذي أسـس نسقه التصـوري على مدى أجيـال وجراء وجـود وفـاعلية النصـوص المقـدسـة التي كـان لها دور أساسي في تشكيـل النسق التصوري وليـس للخطاب الدينـي فقط وانما للفرد العادي في المجتمـع. ان مراد بعض مظاهـر الاضطراب الداخلي لخطـاب التكيف هـو ما جادلنـا فيه سـابقا مـن أن خطاب التكيف مرحلة انتقالية فقط في عملية تغير اجتماعي كبرى.

في خطاب التكيف نجد أن الاستعـارة الاستراتيجية الأساسية هـي التكيـف. وقبـل أن أوضح كيـف عملـت هـذه الاستعـارة في المستـوى الاجتماعـي لمصلحـة ممثلي هــذا الخطـاب ومنتجيـه، سأوضح أولا بنيتهـا التصورية. ان هذه الاستعارة تقـوم أساسا على وضعنا الجسمي في تفاعله مع البيئة حـوله. فالوضع الأساسي الذي نعيـش فيه هو الـوضع العـادي الذي تمارس فيه أجسـامنا وظائفهـا دون الحاجة الى القيام بـأفعال أخرى غير معتـادة، ولكن نجد أحيانا أنفسنا في أوضـاع تتطلب منا تغييرا في وضعية جسمنا لمنـاسبة وضـع خـارجي. لنـأخـذ مثـلا الأوضاع الطقسيـة غير الطبيعية مثل البرودة الشـديدة. ان البرودة الشديدة تفـرض علينا التعـامل معهـا بحيـث نمنع ضررهـا على جسمنـا، ولذا نبـادر الى التكيف معها مـن خلال الملابس الثقيلة التي تمنـع تعرض الجسم لدرجة البرودة غير الطبيعية. مثال آخـر: تخيل أنك تحاول الدخول في أحد أنفاق قلعة الحزم: إن النفق ، وهو الظرف الخارجي، يفرض عليك الحركـة جسميا بوضـع معين ، ذلك انه لا يمكنـك الحركة في النفق قيامـا كما هي العادة، لذا فـإنك تشكل وضـع جسمـك كاملا (وضـع الـرأس، وضـع القـدمين...الخ) بحيـث يتلاءم مـع الظرف الخارجـي المتمثـل في بنيـة النفق (التـي تشمـل شكلـه وحـدوده المساحية على وجه المثال). فيما يلي سنحـاول تقديم مخطط مبسط لتصور التلاؤم والتكيف.



يظهر المخطط (١) شكلا معينا هو المربع (مجازيا هو الفرد في زنجبار) الموجود في ظرف يناسبه (٢)، أي وضع المربعات (النسق الاجتماعي التقليدي القـائم على مركزية الخطاب الـديني)، ثم (٣) يحدث تغير في الظرف الخارجي يتمثل في تحول مجمـوعة المربعات الى مثلثات (المتغيرات التـي حدثت في زنجبار بعـد مقدم الاستعمار وما صاحبه من تغيرات). هنا فـإن الشكل، لكي يكون منسجما مع الوضع الجديـد، لا يجد أمامه من سبيـل إلا التحول الى مثلث (٤). هذا التحول (محاولة التأقلم مـع الظروف الاجتماعية الجديدة من خلال أفعال اجتماعية غير معهودة في الوضع السابق) تجعل منه في وضع منسجم مـع الظرف الخارجي الجديد (أي أن الفـرد يصبح منسجما مـع المتغيرات الاجتماعية). نشير هنـا الى أن هذا المخطـط

يبسط عملية التكيف الاجتماعي التي تتكون من بنية معقدة ومن عمليات تفاعلية اجتماعية ونفسية واقتصادية وسياسية عميقة، لكنه مع ذلك يظهر المراحل الأساسية لتصور التكيف الاجتماعي.

ان هذه البنية البسيطة للتكيف تشكل الجزء التصوري الجوهري في خطاب التلاؤم والتكيف الزنجباري، حيث انها تمكن المتحدث من محاولة فهم الظواهر غير المادية والتعامل العقلاني والتفاعل معها وتبرير الفعل الاجتماعي على المستوى الأعم . ان هذا المخطط التصوري ذو أبعاد تكمن في لب عملية التغير الاجتماعي وصراع القوى داخل المجتمع العماني، فبنية التكيف تفترض أن التغير الأساسي لا ينبع من تغير في ذات الفرد نفسه وانما في الظرف الخارجي الذي يستلزم تغيرا في الذات والممارسة الاجتماعية التي قد لا تتفق ومتطلبات الخطاب الديني الذي يصر على الثبات.

أضيف الى ذلك نقطة مهمة أخرى، وهي أن القيام بإعمال هذه الاستعارة وليس غيرها أمر مهم في دلالته الخطابية، فهو نوع من التحدي التصوري للخطاب الديني ، ذلك ان الخطاب الزنجباري هنا لا يوظف نفس الاستعارات المسيطرة على الخطاب الديني (مثل الاسلام فضاء مغلق، والاسلام رحلة في خط مستقيم) بل انه يتجاوزها ليشكل نسقه التصوري الخاص به. ان هذا التحدي لا تتمثل أهميته في تقديم تصور جديد فقط، بل إن أهميته الكبرى تكمن في كونه فعلا اجتماعيا في ذاته. انه فعل فهم جديد للعالم ولتفاعل الانسان العماني والمسلم عموما مع متغيرات الواقع. فهو يمثل رفضا للتصورات الاستراتيجية المشكلة للخطاب الديني وتقديما لتصور جديد يعكس الأبعاد الاجتماعية الجديدة والصراعات والتفاعلات داخل المجتمع العماني ويكرس عملية التغير.

آليات الصدام

يعكس الكتاب كما أشرنا لحظة صدام بين خطابين وجدا في المجتمع العماني الحديث. ولكن قد يسأل البعض «لماذا هو صدام؟ أليس الأمر أكثر من خلاف في الآراء بين عالم دين وشخص عادي؟ بين شخص لا يعرف في أمور الدين وعالم دين يحاول أن يشرح الأمر كما يراه الشرع؟». ان هذه الدراسة لا تنفي مستوى العلم بالدين الذي يميز الامام نور الدين السالمي وهو ليس محل أدنى شك وليس مجال الحديث عنه هنا، لكن للأمر (الأمر الاجتماعي تحديدا) زوايا مختلفة ليس العلم بالدين الا أحدها. الزاوية التي أطرحها في هذه الدراسة زاوية مختلفة وتنطلق من منطلقات نظرية مختلفة ، فالدراسة هذه تنطلق من رؤية ترى في اللغة فعلا، أو ممارسة فعلية لها أهدافها وآثارها ، وهي رؤية تتجاوز ما ساد من ان اللغة ليست الا وسيلة اتصال محايدة بين بني البشر. مثال بسيط على الفعل اللغوي. حينما يقول الزوج (المسلم) لزوجته «أنت طالق» فإنه لا يخبرها فقط، أي أنه لا يوصل معلومة منه اليها، بل إنه أساسا يمارس فعلا اجتماعيا هو الطلاق، وهو فعل له دلالاته وعواقبه الاجتماعية. نفس هذه النظرة (أي اللغة كفعل) تسري على كل ممارسة لغوية. أضف الى ذلك انني انطلق من بعض ما توصلت إليه الدراسات النقدية المعاصرة والتي لها تراث فلسفي خاص بها يتمثل بعضه في دراسات ميشيل فوكو حول الخطاب ودوره في التفاعل الاجتماعي، ودراسات التحليل النقدي للغة كما هو عند روجر فاولر ونورمان فيركلاف وغيرهما ممن طوروا النظريات الاجتماعية النقدية في ميدان اللسانيات(٧). هذه الدراسات مجتمعة أوضحت ان اللغة تعكس الواقع الاجتماعي وصراع القوى المختلفة فيه من جانب، وتشارك في هذا الواقع من جانب آخر. وهذا بتلخيص، هو المنطلق النظري الذي تنطلق منه هذه الدراسة ، فالدراسة اذن محاولة في التحليل النقدي للغة في سياق عماني.

بهذا الاطار النظري في الذهن، فإن قراءتي لكتاب «بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود» للامام نور الدين السالمي قد أقنعتني بإمكانية دراسته من هذه الزاوية ، فالكتاب ، كما سأوضح لاحقا، موظف في سياق اجتماعي ويؤدي بهذا وظيفة اجتماعية.

ان فهم الصدام الخطابي الذي يعكسه الكتاب فهما أعمق يتطلب مني تتبع الآليات التي عمد كل من الخطابين الى توظيفها في مستوى النص. ان كلمة الصدام التي استخدمها هنا تفترض انني استخدم استعارة (المناظرة الفكرية معركة) في فهمي لتفاعل طرفي الكتاب . وأنا هنا على وعي تام بذلك وأرى أن استخدام تصور المعركة ليس عفويا وانما استخدمه لأسباب متعددة. فأولا أن تصور المعركة يمكنني كباحث من رؤية جوانب مهمة في الكتاب لا يمكنني رؤيتها فيما لو استخدمت مجالا تصوريا مختلفا كأن أقول أن المناظرة هنا (تبادل) لوجهات النظر. فكل من الخطابين هنا يعكسان روحا تنزع نحو التشكيك في شرعية وجود الآخر، فالخطاب الديني يرى أن لا شرعية دينية تسند خطاب التكيف ذلك أنه منبت تماما من السند الشرعي، فيما يرى خطاب التكيف ان الخطاب الديني منبت عن الواقع ومتغيراته التي لا يمكن ردها ولذا فإن وجوده بصورته تلك أمر غير عملي الا اذا تكيف هذا الخطاب الديني نفسه مع الواقع ومقتضياته . فنحن اذن إزاء خطابين لا يمكن وصفهما الا بأنهما متصادمان، وهنا فإن رؤية هذه المناظرة باعتبارها معركة تمكن من رؤية الاستراتيجيات والتكتيكات التي قام بها كل من الخطابين على مستوى النص لطرح أفكارهما الأساسية لنزع شرعية الخطاب الآخر، وبهذا فإن (المعركة) هي وسيلة كاشفة بحثيا.

أضيف الى ذلك أني أرى الأمر من منظور المعركة لسبب منهجي يحكم هذه الدراسة بأكملها وهو أني أدرس هذا الكتاب وصدام الخطابين فيه من منظور اجتماعي يمثل الصراع الاجتماعي على السلطة وتفاعل القوى الاجتماعية المختلفة فيه جزء

محوري. وهنا أكرر اني لا أنظر الى اللغة باعتبارها نظام اشارات يستخدم لوظيفة تواصلية بل من منظور اجتماعي، فاللغة (مثل كتاب «بذل المجهود») تكشف الصراع الاجتماعي عن طريق ابراز أطرافه ومحاوره المختلفة من جانب، فيما تشارك من جانب آخر في عملية الصراع. ان هذا الكتاب بالنسبة لي كباحث هو وسيلة استخدمها لرؤية صراع أو صدام اجتماعي شهدته تلك الفترة، أما بالنسبة لمستخدميه فإنه كان وسيلة تعبيرية ذات وظيفة اجتماعية تكرس أو تزعزع الواقع الاجتماعي. وعلى هذا فإن الصراع والمعركة هما أمران منهجيان يفرضهما الاطار النظري الذي يحكم رؤيتي وقراءتي للكتاب من ناحية والمنهج الذي أتبعه في قراءتي وتحليلي له من ناحية أخرى.

هذا الاطار النظري لم يفشل، حسبما أرى، حينما حاولت قراءة الكتاب من خلاله. فالكتاب يشير بوضوح الى الواقع الاجتماعي والصراع الذي شهده. فإن نظرنا فقط الى أطرافه لوجدنا ان الأمر يتجاوز الفردية في الطرح، ذلك ان الكتاب يقدم طرح الامام السالمي نفسه اضافة الى انه يشير الى ويقتبس من كتاب اسمه «ارشاد الحيارى في تحذير المسلمين من مدارس النصارى» للشيخ يوسف بن اسماعيل النبهاني، فنحن هنا ازاء صوتين عمانيين يمثلان الخطاب الديني، أما خطاب التكيف فيمثله محتجان من زنجبار هما المحتج الرئيسي على نصيحة الامام نور الدين السالمي هو المشار إليه في الكتاب بـ«المعترض» (ص ٧) أو «المعترض المجادل عن الذين يختانون أنفسهم» (ص ٢٨)، اضافة الى معترض آخر يشير اليه الامام السالمي في الفصل المخصص حول حلق اللحى بقوله «غيره (أي غير المعترض الأول) ممن كان على شاكلته من أهل ناحيته» (ص ٥٤). اذن نحن ازاء طرفين واضحي المعالم طرف يرى انه يقوم بوظيفة النصح، وطرف يحتج على ذلك. هذان الطرفان لا يشكلان الخطابين بأكملهما بالطبع وانما يعبران عنهما، فليس في وسعنا الآن معرفة كمية النصائح الموجهة الى أهالي زنجبار وأيضا الاحتجاجات القادمة من قبلهم، ولكن يمكننا باطمئنان القول أن ثمة خطابين واضحي المعالم يحددان طرفي التفاعل والصراع الاجتماعي في تلك الفترة.

فإذا اتفقنا ان رؤية الاختلاف في الرأي الذي يطرحه الكتاب من منظور المعركة أو الصدام بين طرفين وجدا في المجتمع العماني في تلك المرحلة التاريخية فإني سأستخدم منهجا تحليليا ينبع من متطلبات المعركة ذاتها، وأهمها مفهوم الآليات (الاستراتيجية والأسلحة المستخدمة في الصراع). الآلية بهذا الفهم هي اذن أسلوب خطابي يمكن تقصيه من خلال اللغة ويستخدمه الكاتب من أجل تعزيز طروحاته الكبرى ورؤيته للكون والمجتمع والكيفية التي يتم بها تنظيمهما.

الآليات الخطابية في طرح الخطاب الديني

يستخدم الخطاب الديني آليات عدة في صدامه مع خطاب التكيف، سنختار منها ما نعتقد أنه أهمها وأكثرها اظهارا لأطروحاته ولمواجهة أطروحات خطاب التكيف، حيث سنتعرض لأربع آليات هي الاعتماد على قوة السلطة نفسها، وموضعة التغيرات الجديدة وتفسيرها ضمن الامكانيات التي يطرحها الخطاب الديني، واستخدام لغة صحة جسدية ونفسية وعقلية، والتشكيك في الواقعية والغرضية التي يطرحها خطاب التكيف.

١ - التركيز على السلطة الدينية باعتبارها مرجعية للصواب والخطأ

كما هو متوقع من أي خطاب في موقع الهيمنة على الخطابات الأخرى في المجتمع فإن الخطاب الديني يقدم نفسه في هذا الكتاب كسلطة اجتماعية. واذا تتبعنا دلائل ذلك في الكتاب فإننا سنجد مظاهر شتى لذلك. فالنصيحة التي قدمها الامام السالمي لأهل زنجبار بعد سماعه عن التغيرات الاجتماعية التي لم يعهدها هذا الخطاب في تنظيمه المثالي للمجتمع حسب مخططه، كتعلم اللغات الاجنبية ولبس الملابس الغربية، والدراسة في مدارس أجنبية أو في مدارس يعمل فيها الاجانب أو حتى في حلق اللحية، هذه النصيحة هي محاولة من قبل السلطة الدينية لاعادة الامور الى طبائعها قبل التغيير الاجتماعي. وقد يجادل البعض مرة أخرى هنا بأن ما كتبه الامام السالمي ليس أكثر من «نصيحة» كما يذكر هو في قوله: «فصدرت مني إشارة بالنصيحة عن هذا الاعوجاج ومطالبة الرجوع الى اقوم المنهاج» (ص ٦)، بمعنى انها مبادرة لا هدف من ورائها غير أني أود هنا أن أوضح أمرين:

أولهما أن ما يشغلنا هنا ليس ما يقوله الخطاب الديني أو ما يعتقد انه يفعله، وانما التفسير الاجتماعي لذلك الفعل في سياق البنية الاجتماعية الموجودة والتغيرات التي كان يمر بها المجتمع. فالنصيحة جاءت من الطرف الأقوى اجتماعيا وهو طرف العالم الذي كان تأثيره كبيرا في المجتمع آنذاك وكانت موجهة الى طرف ليس ذي سلطة، فالطرفان ليسا في مستوى اجتماعي واحد (أي مستوى القوة الاجتماعية). فهذا اذن يحقق جانبا أساسيا من جوانب النظرة الاجتماعية التي نحاول تطبيقها في قراءتنا هنا، ثانيا، ان هذه النصيحة جاءت كرد فعل على فعل اجتماعي غير مرغوب من وجهة نظر الامام السالمي، فعل يضاد تفسير الخطاب الديني للنصوص الدينية الأساسية وهي النص القرآني والسنة النبوية اضافة الى سيرة السلف الصالح، وهو ما يعني أن الامام السالمي قد دون نصيحته تلك استجابة لفعل قام به الطرف الآخر. فالنصيحة هنا انما هي تجل لخطاب يحاول ايقاف هذا التغير، فنحن اذن ازاء فعل ورد فعل، الفعل الأصلي، التغير الاجتماعي كتعلم اللغة الاجنبية، قام به الكثير من العمانيين في زنجبار تكيفا مع الأوضاع الجديدة، أما الاستجابة المانعة، أي «النصيحة عن الاعوجاج ومطالبة الرجوع الى أقوم المنهاج»، فقد جاءت من قبل الامام السالمي.

الأمـر الآخـر هـو اني لا انظـر الى الأمـر، في هـذا المستـوى، باعتباره أمرا يتعلق باصدار أحكام تقييمية ، كما قد يتوهم البعض خطأ، فـإني عندما أقـول أن الامام السـالمي كان في موقـع السلطة الاجتماعية وانه يمارس مـن خلال الخطاب الدينـي هذه السلطة ، وعندمـا أقول أن عمانيـي زنجبار كانـوا، في المستوى الـديني على الأقل ، كـانوا «رعايا» لهذه السلطـة، فإني لا أقصد أن أحدد طـرفا حسنا وطرفا سيئا في العملية الاجتماعية، وانما أرى أن هذا المشهد من مشاهد التفاعل الثقافي في عُمان كان جزءا من عملية تغير حدثت في تلك الفترة كـان لها أطرافهـا وأوضاعهـا كأي عمليـة اجتماعية أخرى، وتـم تمثيلها في مستـوى الخطاب اللغـوي . وان كان أحـد الأطراف في هـذه العملية أحد أهـم العلماء الذيـن شهدهم التـاريخ العماني ، فإن الأمر لا يلغي التفسير الاجتماعي، البعيد عن الأحكام القيمية، لتلك الفترة وما شهدته من تفاعل.

إذن فنحـن إزاء عمليـة فعل ورد فعـل اجتماعيين، واذا كـان الامام السالمي قـد دون نصيحته الى أهل زنجبار كـرد فعل على ما رأى في تغيرهم من ضرر على دينهـم، فإن النصيحة قد جـاءت برد فعل مـن قبل بعض أفـراد المجتمع العماني في زنجبار ، كـانت على شكـل احتجاج ، وهـو فعل آخـر ذو أهمية في التفسير الاجتماعـي للتاريخ، واللغة، فهذا الاحتجاج انما هـو فعل هدفه تحدي نصيحة الامام السالمي، وهو ما أدى بالامام السالمي الى فعل آخر هو تدوين كتاب «بذل المجهـود» . وهذا الكتاب كفعل يـدل على محاولة فرض رؤية محددة لكيفية تنظيـم العالم (المجتمع) والتفاعـل بين اطرافه كما يطـرحها خطـاب الثبات الـديني. فـالكتاب كلـه اذن هو فعـل اجتماعي يقصـد منه ليس كبـح التغير الاجتماعي في زنجبـار فقط وانما أيضا الرد على خطاب التكيف الذي تجلى في رسـائل الاحتجاج القادمة من زنجبار.

إن حديثنا السابـق يعني أن تأليف الكتاب بأكملـه يمثل تجليا لآليـة استخدام السلطـة الدينيـة لمثـل الخطاب الـديني (الامـام السالمي). واذا كان هـذا التجلي قد جاء على مستوى تـأليف الكتاب بأكمله فـإننا نجد الكثير من مظـاهر استغلال آلية الفـرض المباشر للسلطة في مواضع كثيرة في رد الامام السـالمي (ومن يقتبس منهم) على رسالة المعترضين الزنجباريين.

آليـة اظهـار السلطـة الـدينيـة وأهميتهـا الاجتماعيـة تتجلى بوضـوح في كتاب «ارشـاد الحيارى في تعليـم المسلمين في مدارس النصارى» للشيخ يوسف بن اسماعيـل النبهاني الذي يقتبس منه الامام السالمي بعض آرائه حول عدم جواز تعليم أولاد المسلمين في هذه المدارس، فـالنبهاني يحدث الاب الذي يـأخذ ابنه الى مثـل هذه المدارس قائلا:

«فما بالك تفرط في دين ابنك هـذا التفريط العظيم، بل تفرط في دين نفسك أيضـا، وترتع انت وابنك في هذا المرتع الوخيم ، فإن كان قد حسن لـك الشيطان وأعوانه هـذا الأمر القبيح ، فها أنـا وأمثالي نوضـح لـك قبحه ووباله غـاية التوضيح. فلـم تطيعهم وتعصينا؟ ونحن نـدعوك الى الجنة، وهـم يدعـونك الى النار، ونحـن نتسبب بنجاحك وهم يتسببون لك بالهلاك والـدمار، مع معرفتك يقينا اننا أعرف منك فيما يصلـح الدين ويفسده وما يقـرب الانسان من الله وما يبعده فـالله الله اتق الله في نفسك وولدك، ولا حـول ولا قوة الا بالله العظيم (ص ٢٠).

تظهر الفقرة عـرض السلطة الدينية هنا لقـوتها ووعيها التام بـالعملية الاجتماعيـة والتغير الـذي تأتي بـه في مـوازين القـوى الاجتماعية . يتجلى هـذا مثلا في استخـدام الضمائر «أنا وأمثـالي» و«هم ... ونحن ...» حيث يعرض الخطاب الديني ممثليه باعتبارهم السلطة التي تحدد كيفية عمل المجتمع ، كذلك فإن هذه الفقرة تظهر بوضوح وعي الخطـاب الديني بالمنافسة القائمـة من الـ«هم» ولذا يبدأ في تفعيل بعض استعاراته الاستراتيجية في المقارنة بين السلطة ـ الـذات والسلطة ـــ الآخر، كـاستعارة (الحيـاة تحرك الى الجنة) فيقـول : «نحن نـدعـوك الى الجنة، وهـم يـدعـونك الى النـار». ان استخدام ضمير الجمـع في الاشارة الى الـذات والى الآخر يظهـر ان الأمر يتجاوز النصائح الشخصية وان ثمة عمليات اجتماعية كبرى كالصراع الاجتماعي بين القوى والخطابات الاجتماعية هـي التي تتحكم في تفاصيل حياة المجتمع ، وفيما يقـدمه الخطاب الديني من طروحـات تعرض باعتبـارها معرفـة مطلقة غير مرتبطـة بسياق اجتماعي تاريخي.

أما أكثر مظاهر آلية عرض السلطة تجليا في هذه الفقرة فهي في قولـه «فلم تطيعهـم وتعصينا؟»، وفي قولـه «اننا أعـرف منك فيما يصلح الـدين ومـا يفسده». ففـي الأولى نجد أن الخطـاب الدينـي يتحدث عن أهم آلية من آليات عمل أي سلطة اجتماعية وهي فرض الطاعـة ومنع العصيـان، والطاعة تعنـي وجود طـرفين في العملية الاجتماعية: طـرف يفرض رؤيته للعـالم والمجتمع، وهـو السلطة الدينية وخطابها الثباتي في حالة هذا الكتاب، وطرف آخر يطلب منه تنفيذ هذه الرؤية في الواقع وعـدم رفضها بإتيان رؤية أو فعل آخر مختلف عنها.

أما قوله «إننا أعرف منك فيما يصلح الدين وما يفسده» فيبرز سمة أخرى في عملية الصراع الاجتماعي هـذه، وهي تقديم الخطاب الدينـي لنفسه باعتبـاره في موقـع الأكثر خبرة بالعـالم وتنظيمه ، وتقديم الآخر باعتباره جاهلا بذلك ينبغي مساعدته.

لقد أظهـرت دراسـات في تحليل الخطـاب والمعرفة مثـل كتاب أركيولـوجيا المعرفـة لميشيل فـوكو (Fcoucault : ١٩٧٢) وكتاب اللغة والسيطرة لـروجر فاولر وآخـرين (Fowler et, al.: ١٩٧٩) ارتباط المعـرفة بالقـوة والسلطة الاجتماعية فـالمعرفة هنـا ليست معلـومات مجردة كما قـد يتبـدى (من طـرح الأمـور من منظـور التعاليم الـدينية والعلم بها) وانما تفترض أن المتحدث هـو العارف بـالسلوك الاجتماعـي المنـاسب (عـدم تعليـم الأطفال في مـدارس

أجنبية) ويحاول نقل هذه المعرفة التي يمتلكها الى شخص لا يعلمها. ان المعرفة بهذا المفهوم تغدو مصدرا من مصادر سلطة الخطاب الديني في المجتمع، تلك السلطة التي تحدد السلوك الاجتماعي المقبول.

ان عرض السلطة الدينية لقوتها «المعرفية» بهذه الطريقة المباشرة تعتمد على تقنيتين، هما التناص والافتراضات المسبقة.

بعبارة عامة فإن التناص يعني أن نصا ما يؤدي وظيفته من خلال ارتباطه بنص آخر، ففي تقنية التناص غير المباشر يتم توظيف لنص مقدس هو النص القرآني، فعبارة «إننا أعرف منك» تشير الى الآية الكريمة «قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون» (الزمر: ٩). أما تقنية الافتراضات المسبقة فتقوم على عملية منطقية استقرائية هي:

– من يعرف أفضل (بالتالي أقوى في تأثير فعله الاجتماعي) ممن لا يعرف (مقدمة كبرى)

– س يعرف وص لا يعرف (مقدمة صغرى)

– اذن: س أفضل (وأقوى اجتماعيا) من ص (نتيجة)

ان استغلال الافتراضات المسبقة يعتبر من أهم الطرق التي تعمل بها السلطات الاجتماعية، فهي تعرض النتيجة وتوظفها اجتماعيا دون أن تشير الى مقدماتها المنطقية أو بدون أن تضع هذه المقدمات المنطقية موضع التساؤل. وهنا فإن المقدمة الكبرى (من لا يعرف أفضل ـ وبالتالي أقوى اجتماعيا ـ ممن لا يعرف) تغفل تماما مع انها لا تطرح حقيقة مثل قولنا ان (سرعة الضوء تفوق سرعة الصوت)، وان (جامعة الدول العربية تأسست عام ١٩٤٥م) وانما تطرح حكما قيميا يصب في المصلحة الاجتماعية لـ«من يعلمون» ذلك انها تفرض طاعة من لا يعلم لمن يعلم (وعدم الاحتجاج عليه)، وهو بالتأكيد فعل اجتماعي يرتبط بنسق القوى في المجتمع.

٢ – الموضعة الجاهزة لمتغيرات الواقع الجديد واحتواؤها

الآلية الأساسية الثانية التي استخدمها الخطاب الديني لحظة اصطدامه بخطاب التكيف هي محاولة موضعة التغير الاجتماعي ضمن حدود التفسيرات الجاهزة لدى الخطاب الديني، وهذا ينطوي مباشرة على ايحاء وافتراض مسبق أن لا تغير حقيقي قد حدث في النسق الاجتماعي،. وان التغيير الاجتماعي الذي حدث قد حدث ضمن توقعات الخطاب الديني.

فالخطاب الديني لديه كما قلنا مسلمات حول وضع المجتمع المسلم (مجتمع الاستقامة) ووضع المجتمع الكافر (مجتمع الضلال والكفر)، ووضع وسيط يحاول فيه ممثلو المجتمع الكافر التأثير في طبيعة المجتمع المسلم بحيث ينحرف عن الطريق المستقيم ويتحول الى مجتمع كافر في ذاته (يتخلى عن الاسلام كليا) أو مجتمع يظهر الاسلام لكنه ليس مسلما في جوهره.

ان نظرنا الى حالة التغير الاجتماعي التي حدثت في زنجبار لوجدنا ان بنيتها توفر للخطاب الديني موضعته ضمن هذا المخطط التعميمي للتغيير، فالمجتمع كان مجتمعا مسلما الى أن جاء النصارى واليهود (أعوان الشيطان) الذين بدأ تأثيرهم السلبي في الظهور على أفراد المجتمع المسلم. ويمكننا أن نصف هذا التفسير لحركة المجتمع والتاريخ باعتباره تفسيرا لا تاريخيا يخرج بالأحداث التاريخية من سياقها ليضعها في تصنيفات عمومية كالفعل الايماني وفعل الكفر وفعل التأثر بالكفر، وهو بهذا يخفي النظر تماما عن الظروف التاريخية لهذا التغيير، بمعنى أن الخطاب الديني لا يهتم بالأسباب السياسية والاجتماعية والاقتصادية المباشرة التي قادت وساهمت في إحداث التغيير الاجتماعي، تلك الظروف التي حاول خطاب التكيف شرحها والتركيز عليها من خلال آليته الواقعية والغرضية (المنفعية) كما سنرى لاحقا.

أننا إن نظرنا الى كتاب «بذل المجهود» لوجدنا آلية الموضعة الجاهزة من أهم الآليات التي استغلها الخطاب الديني في رده على خطاب التكيف، فعلى سبيل المثال يقول الامام السالمي حول رؤيته لحقيقة المدارس الأجنبية أو المدارس التي يعلم فيها غير المسلمين.

«فهو ذريعة الى تدريجكم في المهاوي وإلقائكم في المهالك، ولابد للفخ من حب يقع عليه الطائر، فلو جاهروكم بمرادهم وكشفوا لكم أعراضهم، لوقفت شعوركم، واقشعرت جلودكم واشمأزت قلوبكم ونفرتم عنهم كل نفرة لكن القوم أدرى بمصائدكم، وأعرف بمكانتكم، فهم أشد من الأفعى لينا وعداوة، وأروغ من الثعلب، واخدع من السراب ولهم في المكر أبواب يعجز عنها الشيطان» (ص٨).

نرى هنا أن الامام السالمي يحاول تفسير التغيير الاجتماعي المتمثل في تعليم أولاد المسلمين في مدارس غير اسلامية أو في مدارس يعلم فيها غير المسلمين بتفسيرات جاهزة فنجد المسلم البسيط الذي يحاول الشيطان بمكائده وحيله المختلفة جلبه في صفه، وهو تفسير ينطبق على أي فعل يخالف ما يطرحه الخطاب الديني (وهو ما يجعلنا نقول انه تفسير غير تاريخي). أضف الى جاهزيته فهو تفسير سهل لا يتطلب إعطاء أهمية لعمليات الفعل والتغير الاجتماعيين، حيث ينعدم في هذه الرؤية الطابع الديناميكي للحياة الانسانية والتفاعل الاجتماعي من خلال تصوير التفاعل بين أطراف معدودة هي الشيطان النصراني الكافر والمسلم البسيط، ويتم ذلك من خلال عملية مثالية بسيطة هي خضوع المسلم غير الواعي حسب هذه الرؤية لحبائل الشيطان ومكائده.

نجد نفس الآلية تعمل في تفسير الخطاب الديني للبس المسلمين في زنجبار للملابس الأجنبية كالكوت والزنار كما يلي:

«أما المنع الاجمالي فهو قوله تعالى: «ولا تكونوا كالذين قالوا سمعنا وهم لا يسمعون» أي لا تكونوا مثلهم، ولا تتبعوهم في أحوالهم وقوله تعالى: «ولا تتبعوا أهواء قوم قد ضلوا من قبل وأضلوا كثيرا وضلوا عن سواء السبيل». وهؤلاء القوم هم أسلاف اليهود والنصارى، وصفهم الرب تعالى بالضلال والإضلال وانهم يتبعون أهواءهم، وقوله تعالى: «ان تطيعوا فريقا من الذين أوتوا الكتاب يردوكم بعد ايمانكم كافرين» (ص ٣٢).

الخطاب الديني هنا يقوم بالاستفادة من النص القرآني كرصيد احتياطي يمكن به موضعة وتفسير أي فعل بشري، فعملية التغير الاجتماعي المتمثلة في لبس الملابس الغربية يتم اختزالها الى ضرب من التأثر بالكفار، ويتم التعامل مع غير المسلمين من المسيحيين واليهود في زنجبار آنذاك باعتبارهم «أسلاف اليهود والنصارى» الذين أمر النص القرآني بعدم اتباعهم لضلالهم (وهنا نجد تأثير استعارة التحرك من موقع لآخر والتي أشرنا إليها سابقا).

نلخص ما قلناه حول آلية الموضعة الجاهزة: ان الخطاب الديني يمتلك احتياطيا من الامكانية التفسيرية التي يمكنه بها من موضعة أي فعل اجتماعي دون أن يحتاج الى أي سند اجتماعي أو تاريخي بعينه في عملية التفسير، وهو ما يجعلنا نقول إن الخطاب الديني من خلال إعماله لهذه الآلية يقوم بتقديم تفسير يغفل تاريخية الفعل البشري المتمثل في كونه أمرا واقعيا يتم في أطر تاريخية اجتماعية واقتصادية وسياسية معقدة. (نشير هنا الى أن خطاب التكيف لم تكن عنده مثل هذه الآلية فرد عليها بآلية مضادة تعزز تاريخية الفعل البشري من خلال تفسير واقعي يعطي بعدا مهما للظروف الاقتصادية والسياسية كما سنرى لاحقا).

٣ - استخدام لغة الصحة الجسدية والنفسية والعقلية

من الآليات القليلة التي يشترك فيها الخطابان هو استخدام لغة نفسية في معالجة القضايا الاجتماعية. ففي كلا الخطابين نجد أن ثمة افتراضا مسبقا مفاده أن أطروحات الخطاب هي ما يدعو إليه العقل، ومن خلال أعمال ثنائية مألوفة اجتماعيا في التعامل مع الأمور النفسية (الانسان اما أن يكون عاقلا أو مجنونا)، فإن خطاب الذات يصور باعتباره خطاب العقل والحكمة وما يدعو إليه الانسان السوي، فيما أن الخطاب الآخر يستند ويدعو الى أوهام صنع الجنون، واذا كان الخطابان موضع الدراسة يشتركان في هذه الخاصية إلا أننا نجد أن هذه الآلية أكثر مركزية في الخطاب الديني.لنتأمل مثلا العبارات التالية التي تظهر عمل هذه الآلية:

- صدرت مني اليهم اشارة بالنصيحة عن هذا الاعوجاج، ومطالبة الرجوع الى أقوم المنهاج، فصدر منهم هذا الهذيان (ص ٦).

-دواهي عظمى ومصائب كبرى، يعلم ذلك جميع العقلاء، ولا يخفى الا على الجهلة الأغبياء (ص ١٠- النبهاني).

- وما مثلك أيها الأب الجاهل.. إلا كمن اضاع الجواهر نفاسة وقيمة حتى استفاد عوضها فلوسا قليلة أترى ذلك يعد عاقلا، كلا والله، بل هو مجنون (ص ١٦ - النبهاني).

- إعلم أيها المسلم الجاهل والمجنون، لا العاقل الذي خاطر بدين ولده (ص ١٨ - النبهاني).

- أأحياء أنتم أم أموات؟ أعقلاء أنتم أم مجانين؟ (ص ٣٠).

- (في حديث الامام السالمي عن آثار تعلم اللغة الأجنبية) وبذهابه (أي اللسان العربي) يحال بينكم وبين فهم ما جاء به نبيكم عليه أفضل الصلاة والسلام، وكفى بهذا مصيبة لمن عقل، أين العقول معشر الرجال (ص ٤٧).

حيث نجد في هذه الأمثلة أن الخطاب الديني يتعامل مع الخطاب الآخر باعتباره نتاجا لأوضاع نفسية أو عقلية غير طبيعية كالجنون والهذيان والجهل.

نجد كذلك ان الخطاب الديني يستخدم أيضا لغة الصحة الجسدية في التعامل مع التغير الاجتماعي وخطاب التكيف القادم من زنجبار. فنجد أن التغيير يفسر باعتباره مرضا اجتماعيا، بينما يمثل الخطاب الديني دواء يعيد الجسم الاجتماعي الى حالته قبل المرض. نقرأ مثلا ما يلي:

- في وصف من يعلم ابنه في المدارس الأجنبية (مجذوم أصيب بأقبح داء) (ص ١٦ - النبهاني).

- فإن أحببت الاطلاع على آفات الأوقات، من هذه اللغات وغيرها من التعليمات والمكائد، التي نصبها للمسلمين أعداء الدين، فعليك بقراءة الهدية الكلامية من أولها الى آخرها (ص ٥٢).

- ولو عقلت أيها المعترض المجادل عن الذين يختانون أنفسهم لعلمت العلم اليقين ان الآفة انما جاءت من قبل هؤلاء الذين عيرت أنت الفضلاء على النفرة عنهم (ص ٥٩).

وقد يتساءل متسائل «ولكن كيف أن نربط هذا التوصيف لخطاب الذات الديني وخطاب التكيف بلغة صحية ـ نفسية بالصدام بن الخطابات، وبرغبة الخطاب الديني في ايقاف هذا التغير الاجتماعي؟». للاجابة على السؤال نقول أن الوظيفة الخطابية لهذه الآلية تربط ملكة العقل والصحة بالخطاب الديني وممثليه، فيما نرى أن خطاب التكيف الاجتماعي وممثليه يربطون بحالات نفسية وعقلية وجسمانية غير عادية كالجنون والهذيان والمرض. وهذا يعني أن الخطاب الديني يستغل الافتراضات المسبقة المكونة حول العقل والجنون (أي أن العاقل أفضل من المجنون، والصحيح

أفضل من المريض) على نحو يصب في خانة بقاء سلطته الاجتماعية وتنفيذ رؤيته في تنظيم الكون والمجتمع. أن الخطاب الديني يستغل من خلال تفعيل الافتراضات المسبقة الطريقة المألوفة التي يتعامل معها المجتمع البشري مع الحالات الجسمية والنفسية والعقلية غير العادية في نظر المجتمع في تعزيز نظرته الاجتماعية. ففي كلتا الحالتين الجسمية والنفسية يتم التعامل مع الحالات من خلال «معالجتها» طبيا ونفسيا، أو من خلال «حجرها وعزلها» في الحالات المستعصية. وهنا نجد أن المجتمع، بقيمه في التعامل مع الصحة الجسدية والعقل، قد تشكل على نحو يماشي ما يطرحه الخطاب الديني في تصويره لخطاب التكيف القادم من زنجبار، فالمعالجة تعني أن يعود العقل والجسد الى حالتهما الطبيعية، أي تلك التي تتسق مع مخطط الخطاب الديني وممثليه، أما الحجر والعزل (الجسدي والعقلي من خلال المقاطعة) فيعنيان أن الخطاب الديني الذي تنتجه السلطة الدينية يدعو على نحو مبطن غير مباشر الى اقصاء الخطاب الآخر، وابعاده عن التأثير في بنية المجتمع وكيفية التفاعل بين عناصره. وهنا فإن آلية ثنائية العقل ـ الجنون والصحة ـ المرض لا توفر للخطاب الديني وسيلة لوصف خطاب التكيف الاجتماعي وممثليه فقط، وانما أيضا سبيلا تصوريا لفهم ظاهرة التغير وطرح امكانيات متقبلة اجتماعيا للتعامل مع هذه الظاهرة.

٤ – التشكيك في غرضية الفعل المتغير وواقعيته

ومن الآليات الأخرى التي استخدمها الخطاب الديني في تعامله مع خطاب التكيف التشكيك في غرضية الفعل وواقعيته وهذه الآلية مرتبطة بآلية الموضعة غير التاريخية للفعل البشري. فنجد أن الخطاب الديني يحاول زعزعة البنى الواقعية والغرضية التي استخدمها خطاب التكيف، التي سنتعرض لهما لاحقا. تتم هذه الزعزعة من خلال التشكيك في الحافز المؤدي الى الفعل، والرد على واقعيته، كما في قول الامام السالمي ردا على البعد الاقتصادي الذي يبرر لبس الكوت حيث يقول:

«ولعل الفقراء الذين كانوا حولكم جياعا ببركة لباسكم الجديد شباعا، وتالله ما تركتم لباسكم زهدا ولا قناعة ولا اقتصادا، ولا لقصد المواساة لفقرائكم، ولكنه أشرب في قلوبكم حب أعدائكم، فاستحسنتم منهم كل قبيح، واستصلحتم كل فاسد، وتشبهتم بحركاتهم وسكناتهم وتزينتم بهيئاتهم، وطبعتم ألسنتكم على لغاتهم ونبذتم كتاب الله وسنة نبيه عليه الصلاة والسلام، وسيرة السلف وراء ظهوركم، فآمنتم ببعض الكتاب وكفرتم ببعض واستبدلتم بالرشد غيا، وبالهدى ضلالا، وبعتم الآخرة بالدنيا، فما ربحت تجارتكم ولا أنتم مهتدون إلا من رحم الله وتداركه بلطفه». (ص ٢٩).

فالامام السالمي يشكك في الدافع الى لبس الكوت الذي قال عنه المعترض انه مالي لأنه أرخص كثيرا من الجوخة لخفته على الجسد ولأنه «أقل مغرما». هذا التشكيك من خلال إلغاء البعد الواقعي للتغير الاجتماعي حيث يقول «ما تركتم لباسكم زهدا ولا قناعة ولا اقتصادا»، وتقديم تفسير يبعد الفعل البشري عن سياقه وعن العمليات التي ساهمت في ايجاده من جانب والتي يشكل جزءا منها من جانب آخر، فيرى الامام السالمي ان أفعال التغير انما كانت نتاجا لعمليات عامة غير دينية كاستحسان القبيح وحب الفاسد من الأمور.

نجد الغاء هذا البعد الواقعي للأمور متمثلا أيضا في رأي ينقله الامام السالمي عن الشيخ يوسف بن اسماعيل النبهاني الذي يرد متهكما على من يدعو الى تعلم اللغات الأجنبية.

اذا كانت اللغات الأجنبية متكفلة بسعة الرزق وعلو المنزلة والعز والشرف في الدنيا، فلم نرى هؤلاء المعلمين الذين يتعلم منهم ولدك في المدرسة هم أفقر الناس، وأذلهم وأشقاهم وأتعبهم في معيشتهم، لم يحصلوا شيئا من رفعة الجاه، وعلو المنزلة والعز والشرف في دنياهم، مع كونهم ماهرين في هذه اللغات، وولدك انما يأخذ بعض ما عندهم منها، فلم ينجح ولدك في دنياه بالقليل الذي يأخذه منهم، ويتلقاه عنهم، وهم لم ينجحوا بالكثير الذي أفنوا في تعلمه أعمارهم وغاية ما حصلوه من فوائد ذلك ان صاروا معلمين في المدارس، يشتغلون طوال النهار بمعاشات قليلة لا تكفيهم مع عيالهم الا بقدر الضرورة وخير من معيشتهم، وأوسع وأهنأ وأنفع، معيشة أقل عوام الناس المتسببين بنحو البيع والشراء. كما هو مشاهد، وهنالك جماعة ممن يعرفون هذه اللغات في أسوأ حالة من الاحتياج، لا يتيسر لهم أن يكونوا معلمين، وهم من أحوج الفقراء والمساكين، فلو كانت معرفة هذه اللغات متكفلة بسعة الرزق وكثرة المال، لما كان هؤلاء في أضيق معيشة وأسوأ حال (ص١٧).

ويقول أيضا:

وانظر أيضا الى أغنياء المسلمين، تجدهم من التجار، أهل البيع والشراء، والأخذ والعطاء، وجلهم أو كلهم لا يعرفون هذه اللغات وهم في كمال الرفاهية، ورفعة الجاه، وعلو المنزلة، وسعة العيش، مع حفظ الدين والدنيا، فالرزق والجاه إذن لا يتوقف واحد منهما على معرفة هذه اللغات(ص ١٨).

وهنا فإن خطاب الثبات يضع الدافع وراء تعلم اللغات الأجنبية موضع المساءلة عن طريق ابراز عدم واقعيته من خلال ثلاث حجج، أولها ان معلم اللغة الأجنبية نفسه فقير وليس في وضع اجتماعي رفيع، وثانيها أن هناك «جماعة ممن يعرفون هذه اللغات في أسوأ حالة من الاحتياج وثالثها التجار الذين لم تتأثر أعمالهم التجارية ورفاهيتهم بعدم معرفتهم هذه اللغات. ان ما يعنينا هنا ليس صحة هذه الحجج المشككة في جدوى تعلم اللغة الأجنبية وانما موضعها ووظيفتها في الخطاب الديني، حيث انها

تمثل فيما نرى آلية التشكيك في حقيقة واقعية وغرضية خطاب التكيف.

الآليات الخطابية في خطاب التكيف

أما الآليات التي استخدمها خطاب التكيف فهي، كما هو متوقع آليات جديدة تختلف اختلافا جذريا عن آليات الخطاب الديني. سنركز هنا على ما نعتقده أهم الآليات وهي التركيز على غرضية الفعل الاجتماعي وواقعيته، والتشكيك في شرعية السلطة الدينية، واستخدام النصوص الدينية الأصلية استخداما يماشي التغير الاجتماعي ويبرر الأفعال الاجتماعية الجديدة.

١ - التركيز على التجربة الواقعية والظروف الاقتصادية

إن أهم آلية من آليات خطاب التكيف هي آلية التركيز على واقعية التغير الاجتماعي،فهو تأثير وتأثر وليسا أمرين متخيلين. بمعنى أن الفعل الاجتماعي المتغير الذي يرفضه الخطاب الديني ما هو إلا محاولة واقعية للتلاؤم مع متطلبات التغير السياسي والاقتصادي.

فالخطاب يعتمد على ما يحدث في الواقع. حيث يقول المعترض مثلا في تبرير امكانية تعليم الأطفال في مدارس النصارى: «أما الداخل في مدارس النصارى معلما كان أو متعلما، فأوضح لك حالة المعلم حسب المشاهدة... الخ». هذا يعني أن المعترض ينطلق من أمور واقعية، وليست متوهمة، كما أنه يعني أيضا أن المخاوف التي يطرحها الخطاب الديني ليست مخاوف واقعية فالتجربة لا تثبت ذلك انه بهذا يشكك في مدى امكانية صدق النظرية الدينية حين يأتي الأمر الى التطبيق . فنظريا يفترض الخطاب الديني أن التعلم في مدارس النصارى (أو على أيديهم) أمر يؤول على صاحبه بالكفر وخلع رداء الاسلام وغير ذلك، أما خطاب التكيف فيرى أن واقع الأمر في هذه المدارس لا يبرر المخاوف التي يطرحها الخطاب الديني، ففي هذه المدارس يتعلم الطالب «التوحيد وشغله ، والطهارات وكيفياتها والصلوات ومعانيها..الخ» (ص ٧).

هذه الواقعية تمتد لتؤدي وظيفة تبريرية. فالتغير الاجتماعي الذي شهدته زنجبار والتكيف مع الوقائع الجديدة لم يكن مجرد رغبة مجردة في التغيير، وانما هو استجابة لمتطلبات واقعية مختلفة، أهمها البعد الاقتصادي. حيث برر المعترض كثيرا من الممارسات التكيفية بأسباب اقتصادية، فحين يتحدث مثلا عن ارتداء المعطف (الكوت) يقول :

«الكوت منفردا أخف اضاعة ما من الجوخة والبشت، المنقوشين بالقصب المفضض، البالغ فوق الحاجة - مئة روبية وخمسين، وخمسين روبية وأقلها ثلاثين روبية، وأي اضاعة أكثر من هذا ، اذ ثمن واحد من هذين يسد حاجة جمع غفير من الفقراء وهاهم جياع» (ص ٢٨).

هنا نرى أن المعترض يفرض لغة مالية تجارية في تبرير التغير الاجتماعي المتمثل في لبس الكوت، بل إنه يربط الجانب المالي بأسباب واقعية أخرى، كالجياع الذين يمكن أن يسد حاجتهم ثمن جوخة واحدة أو بشت واحد. اننا هنا إزاء آلية تربط الواقعي بالاخلاقي وليس الديني بالضرورة ، فإطعام الجياع أهم أخلاقيا من لبس الجوخة أو البشت، وهو ما يبرر لبس المعطف، ولو أنه من لبس النصارى الذي أمر النبي عليه السلام بعدم تقليدهم كما يؤكد الخطاب الديني. هذه الواقعية يرفضها الامام السالمي فيرد عليها متهكما: «لعل الفقراء الذين كانوا حولكم جياعا ليسوا ببركة لبساكم الجديد شباعا».

مثل آخر على آلية التركيز على البعد الواقعي للفعل الاجتماعي ازاء البعد الديني نجده في تبريره لتعلم اللغات الأجنبية وتعليمها . فيقول المعترض:

«ان الضرورة داعية إليهما الآن، ولاسيما في هذا الظرف، لأن المحاكم والمعشرات بأيديهم، ولا يتوصل الى شيء من هذه الأشياء الى ما يطلبه الانسان من حقوقه الا بعد النصب وذهاب شطر ماله اذا كان لا يعرف هذه اللغة الأجنبية» (ص ٤٦).

هنا نجد أن «الضرورة» المرتبطة بالظرف التاريخي «الآن» تحكم الفعل الاجتماعي (وهو مثال على عدم القدرة على بقاء المربع مربعا، وضرورة تحوله الى مثلث كما أوضح المخطط الشكلي الذي شرحناه سابقا) حيث انها ، أي الضرورة، تشكل دافعا نحو اتيان فعل اجتماعي مغاير لما عهده المجتمع ، فالجانب الاقتصادي المتمثل في اللجوء الى المترجمين وهو أمر مكلف ماليا يحكم الفعل الاجتماعي. ان هذه الواقعية في الطرح تعكس تغيرا مهما في النسق الاجتماعي العماني في تلك الفترة ومحاولة من عموم المجتمع في زنجبار للتأقلم مع هذا التغير مماشاة لعوامل حياتية.

أضف الى هذا أن خطاب التكيف يطرح أغراضا أخرى لتبرير الفعل المغاير والمتغير. ففي قضية لبس الكوت نجد أن أحد أسباب تبرير لبس هذا اللباس الغربي هو «خفته على الجسد» (ص ٢٨)، ونجد في قضية حلق اللحية أن المعترض يرى أن أسبابا كثيرة تجعل منه أمرا مقبولا متسائلا استنكاريا:

«أليس لنا أن نتزين لنسائنا ونتصنع؟ ألسنا مأمورين بالنظافة والطهارة كتقليم الأظافر وحلق الشعور التي في الصدور؟» (ص ٥٤).

هنا نجد أن الغرض الشخصي - الاجتماعي (متطلبات النساء) مضافا اليه الغرض الصحي (نظافة الجسد) يقدمان تبريرين لحلق اللحية الذي هو فعل خارج عما تقبله السلطة الدينية، هذا التبرير غير الديني هو ما جعل الامام السالمي يورد ردا حاسما على المعترض فيقول:

«فأجبته بما نصه :

ما كنت أحسب أن يمتد بي زمني

حتى أرى دولة الأوغاد والسفل

ما رأيت عجبا كاليوم، سبحانك هذا بهتان عظيم» (ص ٥٤).

نخلص أن المعترض في مثل هذه الحالات لا يتحدث حول التشكيك في المصادر الدينية أو اعادة تفسيرها ، بل انه يتجاوز ذلك كله الى تبرير الفعل الانساني بأغراض حياتية بسيطة كمتطلبات راحة الجسد والتقرب الى النساء ونظافة الجسم، وهنا فإنه يمارس فعلا اجتماعيا مهما في سياق التغير الاجتماعي وصراع الخطابات والقوى الاجتماعية يتمثل في فك الارتباط الذي فرضه الخطاب الديني والمؤسسة المنتجة له بين الفعل البشري من جانب والتفسير الذي يقدمه الخطاب الديني للنصوص المقدسة ونسق طروحاته من جانب آخر، مما يعكس ، فيما نرى، تغيرا كبيرا في البنية الاجتماعية وتفاعلها.

٢ - التشكيك في حقيقة الشرعية الاجتماعية للسلطة الدينية

اضافة الى الغرضية الواقعية التي طرحها خطاب التكيف فإنه يتقدم خطوة أخرى في محاولته تغيير النسق الاجتماعي تتمثل في التشكيك في حقيقة الشرعية الاجتماعية لممثلي السلطة الدينية. اننا نعتقد أن هذا التشكيك ذو دلالات اجتماعية مهمة، ذلك أنه يعني أنه يعزز ممارسة اجتماعية تخفف من سلطة العلماء ومن صحة خطابهم، ليس الصحة التاريخية، كما بينت الآلية السابقة، بل حتى الصحة الدينية ذاتها . نقرأ مثلا:

«ان كانت شريعة محمد ﷺ ليس فيها توسع لهذا الكوت، فالأولى لأهل زنجبار الخروج من زنجبار ، ولا فائدة في قوله ﷺ جئت ميسرا لا معسرا) (ص ٢٨).

ان المتحدث الذي يستخدم لغة تهكمية يوحي بطريقة مبطنة بجهل عالم الدين ، ذلك أولا بقوله باستحالة ضيق الشريعة وعدم استيعابها للمتغيرات ، الشكلية ، في المجتمع المتمثلة في لبس الكوت، وثانيا بايراده حديثا للرسول عليه السلام يرى فيه سندا للفعل الجديد. انه بهذا يقول ان الدين ليس بالضيق الذي يطرحه علماء الدين وان ثمة نصوصا أصلية كآيات النص القرآني والأحاديث النبوية، تخالف رؤية هؤلاء العلماء ، وهو ما يستلزم أن العلماء لا يعلمون كل الدين ، وبهذا فإنه يشكل محاولة لسلب هؤلاء العلماء وضعهم الاجتماعي الأساسي في المجتمع، ولسان حاله يقول «إذا كان العلماء لا يعلمون كل الدين فلم طاعتهم؟»".

مثال آخر نجده في حديث المعترض عن التفاعل الاجتماعي بين المسلمين وغيرهم في زنجبار حيث يقول :

«وأما التداخل عند المشركين كتداخل الزنجباريين لا يقدرون أن يمتنعوا، لأن أزمة الآمور بأيدي المشركين ودواعي الامتحان دائرة في كل حين، وما ذلك الا لامتناع الفضلاء من تولية الحكم عند هذه الدولة، حتى انقاد الأمر إليهم ، واحتاجوا الناس الى التداخل ، زعما منهم (بقية أهل الدين الذين فروا من زنجبار) انه غير جائز، فهذا الآن الواقع علينا بسبب التخاذل» (ص ٥٨).

هنا نجد أن المعترض يشكك في المؤسسة الدينية وخطابها الذي أدى الى الأوضاع السيئة التي تعيشها زنجبار، ويعتبر خطابهم ليس إلا «زعما» ، وهو تشكيك أحس الامام السالمي بخطورته فعاجله رادا:

«لو تدري ما قلت في هذه الكلمات لأكثرت الزفرات وأطلت العبرات، كيف تقول ـ زعما منهم أنه غير جائز ـــ كأنك المكذب بذلك .. وقد لمت أنت الفضلاء بما أثنى الله به عليهم في كتابه العزيز» (ص٥٨).

نجد استخدام هذه الآلية أيضا في مسألة حلق اللحية حيث يقول المعترض الزنجباري الثاني :

«هل حلق اللحية وغلفها من كبير الذنوب؟ أم من صغيرها؟ فإن كان منهما أو من أحدهما فهل من دليل من الكتاب والسنة؟ أو من السنة وحدها؟ آتونا به ، والا فلم تحرموننا المباح لنا من غير ايضاح؟» (ص ٥٤).

ان اللغة هنا تهكمية تجعل من منتج الخطاب الثباتي في خانة الجهلاء الذين يفتون دون علم حقيقي بمصادر الدين الأصلية كالنص القرآني والسنة النبوية، ان «وإلا فلم تحرموننا المباح...؟» توحي بأن القضية صراع اجتماعي ساحته الفقه، هذا الصراع يقوم أساسا بين الخطاب الديني السائد وخطاب التكيف والتغير الذي يرى أن الخطاب الديني لا يقوم على أسس دينية حقيقية وانما ينتج أفعالا لا تجد سندها في لب الدين.

ان هذا التشكيك في مكانة علماء الدين يبرز تغيرا جوهريا في بنية المجتمع العماني الذي أدى فيه هؤلاء العلماء دورا أساسيا هو دور السلطة السياسية الحقيقية التي تقيم الامام وتعفيه، وتمارس سلطتها أيضا من خلال التحكم في الأفعال الاجتماعية الأخرى من خلال الفتوى والاستشارة ، قد يرى البعض هنا أن المعترض جاهل بالشريعة وبالنصوص الاساسية وانه يفسر هذه النصوص تفسيرا خاطئا، لكننا نقول هنا إن امكانية جهل المعترض أو علمه التام ليست محور حديثنا هنا، فالدلالة التي نستنتجها هنا هي دلالة اجتماعية مفادها ان تحولا قد حدث في بنية المجتمع العماني أدى الى مثل هذا الخطاب الذي يستخدم هذه اللغة التشكيكية تجاه علماء الدين.

٤ - إثارة تساؤلات حول تفسير الخطاب الديني للمصادر الأساسية واعادة قراءة الكتب الأساسية وتفسيرها

مـن الآليات الأخـرى التي اعتمـد عليها خطـاب التكيف آليـة التعـامـل الجديد مـع النصـوص المقـدسة، ويتجلى ذلـك مثـلا في التساؤل حول غرضية بعـض آيات النص القرآني فيقول المعترض في حديثه عن المدارس التي يدرس فيها الأجانب:

«وأي فائدة في قوله تعالى (وذكـر فإن الذكرى تنفع المؤمنين) وقوله : (ولكـن ذكرى لعلهم يهتدون)، ام هـذا خاص به ﷺ دون غيره» (ص ٧).

فـالمعترض هنـا يحاول التعـامل بنفس الأدوات الخطـابيـة الرئيسية عند الخطاب السائد، وهي النصوص المقدسة، وبطرحها فإنه يعني انه واع بها وان فعلـه الذي تعتبره المؤسسة الدينية غير مقبول يمكن تبريـره من خلال النصوص المقدسـة ذاتها. وخطابيا فإن هذا يعني استخدام نفس آليـات الخصم في مواجهته، اضف الى ذلك انه يطرح مفهـوما جديدا لصحة النصوص المقـدسة يتمثل في «الفائدة» التي تأتي بها هذه النصوص على المستوى الواقعي.

نجد أيضا تبريـر الفعل المغاير الجديد في حـديث المعترض عن الملابس الأجنبية حيث يقول :

«ولقد صرح الأثر عنه ﷺ ـ أهديت له كرزية من الروم، ضيقة الاكمام، كان اذا أراد الـوضوء يخرج الـوضوء مـن أذيالها» (ص ٢٨).

وهنا فإن المعترض لا يرى بأسا في لبس الكوت فلديه دليل من السنة النبـوية ان النبـي ﷺ قد لبـس لبسا غير مـألوف مـن لبس الروم، وهي محاولة لتبرير الفعل بتقبل مثيله في النصوص المقدسة التي هي لب الخطاب الديني.

وفي الحديث عن تعلم اللغة الأجنبية نجد أن المعترض يقول:

«أو ليس كـان لرسـول الله ﷺ مترجم يهودي بـالعبرية؟ ثـم اختار أشخـاصا مـن رجالـه ليتعلموا تلـك اللغة ، فلما ضبطـوها اكتفى بهم ، أما في هذا الأمر ما يدل على الجواز؟ ان لم نقل بوجوب تعليم هـذه اللغة فحينئـذ على ماذا النـزاع والتشديـد في غير مقام» (ص ٤٦).

وهنا فـإن المعترض لا يشكك فقط في رؤيـة الخطاب الـديني في هذه القضيـة، تلك الـرؤية التـي ، كما يقول تنـازع وتشدد «في غير مقـام» ، بل انـه يتجاوز ذلـك لطـرح رؤية تستخـدم مفردات لغـة الخطاب الديني ، فيرى أن تعلم اللغة اما أن يكون حكمه «الجواز» أو حتى «الوجوب» وهنا فإن اختيـار الألفاظ ذات دلالة فهو استغلال مضاد لمفردات الجانـب الفقهي في الخطاب الديني نفسه مـن ناحية، ومن ناحية أخرى يعتبر محاولة لتبرير تعلم اللغة الأجنبية من خلال تتبع حالات مشابهة سجلتها السيرة النبوية قام فيها أصحاب النبي ﷺ عليه السلام بتعلم اللغة العبريـة لغرض حياتي في تلك الفترة، بل انه يعيـد تفسير حادثـة السيرة ويجعل حكمهـا أقرب الى الـوجوب، وليس المنع كما هو طرح الخطاب الديني.

اجمالا فإن هـذه الآلية تعتمـد على تعامـل خطاب التكيـف مع الأمر الذي يشكك الخطاب الدينـي في شرعيته من خلال الرجوع الى نفس المصادر الأساسية للخطاب الـديني المهيمن وإعادة تفسيرها بما ينـاسب الـوضع الجديـد المقبـول في سياق التغير الاجتماعـي كتعلم اللغة ولبس الكـوت وغيره. ان العودة الى النصوص الأصلية هنا لا يمكن اعتبارهـا تقربا من الخطاب الديني ومـؤسسته بل انه تجاوز لرؤية ذلـك الخطاب التي تعتمد على تضخيـم أحداث معينة والمبالغة في دلالاتها الاجتماعيـة (كالتحريم والمنـع) والتغطية على حالات أخرى تـوجد في النصوص المقدسة قد لا تتماشـى مع هذه الرؤيـة، بمعنى أن خطاب التكيف قـد اكتشف أن الخطاب الـديني يستثمر بعض النصوص الأساسيـة في تعزيز سلطته الاجتماعية ، وهو ما يـرد عليه خطاب التكيف بمنفعية مـوازية تقوم على تفسير النصـوص المقدسـة المنتقاة على نحـو يماشي الأفعال الاجتماعيـة الجديدة.

خلاصة

قبل أن أشير الى استنتـاجات هذه الـدراسة أود أولا أن أشير الى محدودية هـذه الدراسة، في مادتها وفي منهجهـا التحليلي وفي النتائج التي توصلت إليها، ان هذه الدراسة اعتمدت على كتاب واحد فقط هو كتاب «بذل المجهـود» مما يعني أن ما تـوصلت إليه من نتـائج حول المجتمع العماني في تلـك الفترة وتفاعله الخطابي مـرتبط حصرا بهذه المادة، بمعنى أن الدراسة الأمثل في تصوري ، تتطلب تحليل مجموعة كبرى من النصـوص (Corpus) من تلـك الفترة وليس كتـابا واحـدا فقط، أضـف الى ذلك أن المنهـج الذي اتبعنـاه في التحليل، أعنـي ربط الاطروحات بـالنسق التصوري والآليات الخطابيـة ينبغي أن يسند بتحليل أدق لكيفية استخـدام كلا الخطابين للمظاهر والبنـى اللغوية كالتراكيب النحـوية والضمائر وترابط الجمـل والفقرات وغيرها. ان طبيعة المادة وخطـوات المنهج التحليلي المتبع يحدان إذن من عمـومية النتائج التـي توصلت إليها الـدراسة. الا أن هدفنا الأسـاسي لم يكن الدراسة الشاملة لتلك الفترة من التاريخ المعرفي العماني وانما سعينا فقط الى محاولـة ايضاح ارتباط اللغـة والخطاب بالبنيـة الاجتماعية التي وجـدت في ذلك الفترة وتفـاعلها الـداخلي، وهو مـا أرى أن هذه الدراسة ، رغم المحدودية الموجودة، قد أنجزته.

حيث حـاولت هـذه الدراسة التحليليـة البسيطة ايضـاح بعض مظـاهر التفـاعل بين اللغـة والسياق الاجتماعـي التي تـوجد فيـه، وجـادلـت من خـلال أمثلـة مـن كتـاب «بذل المجهـود» في مخالفـة النصارى واليهود» للامام نور الدين السالمي بأن اللغة تعكس الواقع الاجتماعي الذي يتم استخدامها فيه، وتشارك فيه مشاركة فعالة من خلال تعـزيز ممـارسات خطـابية معينـة. ان اللغة هنـا تغدو فعـلا اجتماعيـا، ودراستهـا ينبغـي أن تتجاوز دراسـة بنيتهـا البسيطـة كالنحـو والصرف والعروض، فهـذه الجوانب رغـم ثرائهـا الداخلي

فإنها تعجز عن الكشف عن الجوانب الاجتماعية في اللغة. ان الانسان كائن اجتماعي ولذا فإن على الدراسات اللسانية أن تجعل من «اجتماعية» الانسان محورا أساسيا من محاورها البحثية، لقد أبرزت دراستنا مثلا أن اللغة ليست كائنا محايدا، وانما هي أداة تستخدم في ميادين الصراع الاجتماعي والايديولوجي وغيره».

لقد أوضحت دراستنا أيضا أن الخطاب الديني الذي تجلى في كتاب «بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود» للامام نور الدين عبدالله بن حميد السالمي كان خطابا يتسم بتناسقه وانسجامه الداخلي، فالنسق التصوري كان ينسجم مع الأطروحات التي قدمها ذلك الخطاب، متماشيا كذلك مع لغته. أما خطاب التكيف. فبالرغم من آلياته الواقعية والغرضية التي تجلت بوضوح فيه، فإنه لم يكن خطابا منسجما داخليا، نجد بعض مظاهر الاضطراب الداخلي مثلا في اعتماده لبعض الآليات الاستراتيجية في الخطاب الديني كمركزية النصوص الدينية وأهميتها كمخطط لتنظيم الكون والمجتمع في جانب، وتجاوز تأثير هذه النصوص والتعامل مع المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية من خلال مفاهيم جديدة كمفهوم الضرورة التي تدعو الى التكيف من جانب آخر. ولا يمكننا أن نقدم هنا تفسيرا قاطعا لهذا الاضطراب في البنية الداخلية لخطاب التكيف وسوف نقتصر على فرضية أشرنا إليها في دراستنا وهي أن المجتمع كان يمر بمرحلة تغير كبري، وان خطاب التكيف كما نجده فيما يطرحه المحتجان الزنجباريان في كتاب «بذل المجهود» كان مرحلة أولى في التنظير الاجتماعي لهذا التغير، وكما هو معهود فإنه في بداية التغيرات الاجتماعية الكبرى تتداخل التصورات في الخطابات المختلفة، الى أن يتم التحول الكامل في بنية المجتمع والممارسة الاجتماعية الموجودة، بحيث تظهر خطابات جديدة كليا، أو بحيث أن الخطابات المبكرة، مثل خطاب التكيف، تتطور هي الأخرى وتطور من مفاهيمها وتصوراتها على نحو يخلق انسجاما داخليا في طروحاتها وبنيتها التصورية. ان هذه ليست الا فرضية ينبغي، فيما نرى، تقصيها بحثيا من خلال وثائق جديدة حول تلك الفترة وبمناهج بحثية كاشفة لموضوع البحث.

على مستوى أعم فإن هذه الدراسة قد أوضحت أن عمان شهدت في مطلع القرن العشرين تجليات لحالة تغير اجتماعي تمثل في مظاهر جديدة لم يألفها المجتمع العماني مثل تعلم اللغة الأجنبية ولبس الملابس الغربية كالمعطف أدت الى صدام بين خطابين: الخطاب الديني الذي كان يسعى الى كبح حركة هذا التغير والعودة بالوضع الاجتماعي الى الوضع المألوف، وخطاب يدعو الى التكيف مع الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي يفرضها التغير، مستخدما آليات خطابية جديدة كالتركيز على غرضية الفعل وواقعيته الاقتصادية والاجتماعية.

نتوقف في خاتمة هذه الدراسة لنقول أن البناء المعرفي العماني غاية في الثراء، وانه على الرغم من الدراسات المعمقة المتفرقة الا أنه لم يدرس على نحو منظم وشامل، فدراستنا البسيطة هذه لكتاب «بذل المجهود» للامام نور الدين السالمي قد أوضحت فيما نرى جوانب مهمة عن حياة المجتمع العماني وتفاعله في مطلع القرن وهو ما يجعلنا ندعو الى توجه بحثي يتفحص التراث العماني بمناهج جديدة تتجاوز الوصف البسيط له الى جوانب تحليلية أعمق تتناول مثلا دوره الاجتماعي وما يعكسه عن حياة المجتمع في عُمان في فترات التاريخ المختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

العــــربية

٢ – أبوزيد، نصر حامد (١٩٩٥): النص، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء.
٣ – أركون، محمد (١٩٩٧، الترجمة العربية): (نزعة الأنسنة في الفكر العربي: جيل مسكويه والتوحيدي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي: بيروت ـ لندن.
٤ – السالمي، نورالدين عبدالله بن حميد (١٩٩٥، الطبعة الأولى): بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود، مكتبة الامام نورالدين السالمي: عُمان.
٥ – السالمي، نور الدين عبدالله بن حميد (١٩٩٥، الطبعة الأولى): روض البيان على فيض المنان في الرد على من ادعى قدم القرآن، تحقيق عبدالرحمن بن سليمان، مكتبة السالمي: بدية عُمان.
٦ – ليكوف، جورج، وجونسن، مارك (١٩٩٦، الترجمة العربية) الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جحفة دار توبقال للنشر: الدار البيضاء.

غير العربية

1 - Fairclough, N. (1989) Language and Power,Longman, London.
2 - Fairclough N. (1992): Discourse and Social Change, Polity Press: Cambridge.
3 - Fairclough, N. (1995): Critical Discourse Awareness, Longman: London.
4 - Fairclough, N. and R. Wodak (1997): Critical Discourse Analysis, in T. A. van Dijk (editor) Discourse, as Social Interaction (Discourse Studies: A Multidiscipliinary Introduction, Volume,2) , Sage Publications : London /Thousand Oaks/New Delhi.
5 - Foucault, M. (1972): Archaeology of Knowledge , Tavistock Publications,.
6 - Fowler, R. (1996) :Linguistic Criticism, Oxford University Press: Oxford/New York.
7 - Fowler, R. Hodge, B. Kress, G. Trew, (1979) : Language and Control, Routledge & Kegan Paul : london /Boston/Henley.
8 - Johnson, M. (1987) : The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning , Reason and Imagination, University of Chicago Press: Chicago.
9 - Lakoff, G. (1987 : Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind, Univerisy of Chicago Press: Chicago.
10 - Lakoff , G. and Johnson, M. (1980) : Metaphors We Live by , University of Chicago Press: Chicago.
11 - Schaffner, C. (1995) : The 'Balance' Metaphor in Relation to Peace, in C. Schäffner and A. L. Wenden, Language and Peace, Dartmouth: Adershot/ Brookfield/Singapore / Sydney.

الحـــــواشي :

١ - ابعادا للبس محتمل تنبغي الاشارة الى أن نورالدين عبدالله بن حميد السالمي لم يكن إماما بالمفهوم السياسي لمصطلح «الامام» أي القائد السياسي كما تعنيه النظرية السياسية في المذهب الأباضي وغيره، وكما تحقق تاريخيا في الحياة العمانية، انما يضاف اليه لقب «الامام»، كما في هذه الدراسة، تقديرا واحتراما لدوره العلمي ومكانته في تجديد فكر المذهب الأباضي.

٢ - تشير الخاتمة الى تاريخ تدوين الكتاب«وكان الفراغ من تسويده عشية السبت لست بقين من شهر الله المحرم سنة ألف وثلاثمائة وثماني وعشرين للهجرة»، وهذا يشير الى أن الكتاب قد دون في فترة متأخرة من حياة الامام نورالدين السالمي، حيث توفي رحمه الله في ٥ ربيع الأول من عام ١٣٣٢ للهجرة أي في عام ١٩١٤م (انظر السيرة الموجزة لحياته في كتابه «روض البيان على فيض المنان في الرد على من ادعى قدم القرآن» ، تحقيق عبدالرحمن السالمي (١٩٩٥).

٣ - نعتمد هنا التفرقة بين الطروحات الكبرى (Macropropsitions) والطروحات الصغرى (Micropropositions) ، فالطروحات الكبرى تمثل الأفكار المحورية التي يقدمها نص أو مجموعة من النصوص أو خطاب اجتماعي معين أما الطروحات الصغرى فهي تفاصيل الطروحات الكبرى، أي الأفكار التفصيلية الموجودة في النصوص أو الخطابات . تقول كرستينا شافنر (Schaffner: 1995) «ان البنية الدلالية لنص من سلسلة منظمة من الطروحات يتم تقديمها على نحو مترابط في بنى معينة في مستوى سطح النص (أو ظاهره) وحين يستوعب القراء النص فإنهم يقومون بتقليص وتنظيم المعلومات من خلال استخدام عمليات ذهنية (أي، القوانين الكبرى للحذف والتعميم والتشكيل سعيا وراء البنى الدلالية الكبرى للنص» (ص ٧٦، ترجمتي : الحراصي).

٤ - الاستعارة التصورية أو ما اصطلح عليه في اللغة الانجليزية بـ Conceptual metaphor تشير الى عملية ذهنية يتم فيها تشكيل (أو اعادة تشكيل) بنية مجال أو تصور مجرد من خلال استخدام ما نعرفه من البنية الشكلية والوظيفية لمجال مادي،واذا كانت الاستعارة عملية ذهنية فإن ما يسمى في العادة استعارة ليس الا تعبيرا أو تجليا لغويا للاستعارة الذهنية من الاستعارات التصورية التي نستخدمها في الحياة اليومية ان (المناظرة الفكرية معركة) والتي من خلالها نستخدم تعابير لغوية مثل «إن حجته ضعيفة». «لن تستطيع ان تدافع عن هذه الفكرة» ، و«ان هذه النظرية لا يمكن مهاجمتها» . بايجاز ان الاستعارة هنا ليست في اللغة فقط وانما في الذهن والمجال التصوري.

الاستعارة الاستراتيجية هي في فهمي تلك الاستعارة التصورية الذهنية التي لها دور أساسي في تشكيل اطروحات طرف من أطراف واقع اجتماعي ـ سياسي ـ سأوضح المفهوم في سياق عربي. يوجد من يرى ان «جميع العرب أخوة» وان «الدول العربية دول شقيقة، إن «الوطن العربي بيت واحد» وهذا يعكس طرحا سياسيا يؤكد الوحدة العربية من خلال الاستعارة الاستراتيجية (العرب عائلة واحدة) في حين نجد أن هناك من لا يرى هذا الطرح حيث يعتقد البعض ان الدول العربية هي دول مستقلة ورغم المشتركات الثقافية فيما بينها الا أنها لا «ترتبط» ببعضها الآخر سياسيا، وهذا الطرح يستغل استعارة استراتيجية أخرى وهي استعارة (الاستقلال التام) لكل دولة وعدم وجود (ارتباط) لازم بين الدول العربية.

٦ - النظرية التجريبية أو Experiential Theory هي نظرية فلسفية لها دلالات في غاية الأهمية فيما يخص بعض جوانب التفكير واللغة، طور هذه النظرية ، من بين آخرين، كل من جورج لاكوف ومارك جونسن ، ونرى أن التجربة الجسدية والمادية هي الاساس الذي يتحكم في تصوراتنا وفهمنا للعالم والطريقة التي نجعل فيها من العالم أمرا منظما ومفهوما . فتوازن الجسد وعدم وقوعه في الأرض يمكننا من التعامل مع الأمور النظرية كالافكار كأن نقول «مقال فلان يفتقد التوازن المنطقي » وكالامور النفسية كأن نقول «فلان شخص غير متزن». وكالقضايا السياسية حيث نجد مصطلحات مثل «تعزيز التوازن العسكري في المنطقة». ان تجربة التوازن الجسدي وبنيتها الداخلية تسيطر على تعاملنا مع هذه الأمور النظرية التي نفهمها مجازيا من خلال معرفتنا بالتوازن الجسدي.

انظر لاكوف وجونسون (Lakoff and Johnson: 1980) أو في ترجمته العربية التي صدرت عام ١٩٩٦،. انظر المراجع، وجونسون (Johnson, 1987) ولاكوف (Lakoff : 1987) . .

٧ - لن نتمكن هنا من تقديم عرض شامل لتطور البحث في نقد المعرفة واللغة ولكن يمكن لمن يرغب في الاستزادة والاطلاع على كتاب ميشيل فوكو «اركيولوجيا المعرفة (Foucault : 1972)» ، وكتاب روجر فاولر «النقد اللغوي (Fowler: 1996) » ، وكتب نورمان فيركلاف «اللغة والقوة (أو السلطة :Fairclough 1989)» (و «الخطاب والتغير الاجتماعي(Faurclough: 1992) » و«الوعي النقدي باللغة» (Fairclough : 1995)انظر المراجع غير العربية.

٨ - على الرغم من وجود بعض الدراسات المتفرقة التي تحاول تغطية هذا الجانب عربيا مثل دراسات محمد أركون (١٩٩٧ مثلا) ونصر حامد أبوزيد (١٩٩٥ مثلا) إلا أننا نرى أنها لم تشكل تيارا واضحا في المنتج البحثي العلمي العربي، وفي المؤسسات الاكاديمية والبحثية كالجامعات ومراكز البحوث.



الفلق

٤٠٠ برتقالة ثمنها ٩٠ سنتا وتكاليفها شلن

حديث لزعيم حضرمي عن الاتحاد

خطاب مفتوح

الفلق

وفد الجمعية

جبهة السلام

مكونات التنوير وشخصياته في صحافة المهجر العُماني

صحيفة (الفلق) الزنجبارية نموذجا*

محسن الكندي★

مدخل

تشكل صحافة المهجر العماني ـ منذ صدورها المبكر في أوائل هذا القرن ـ واقعا تسجيليا هاما لفترة دقيقة من تاريخ الثقافة العمانية في شرقي افريقيا، حيث المهجر العماني الخصيب والغني بكثير من الرؤى والتطلعات الحضارية التي خلفها العمانيون على كافة المستويات: السياسية والاجتماعية والثقافية .. وهي فترة تقترن أيضا بمساقات الحربين العالميتين الأولى والثانية، وما صاحبهما من قلق سياسي، ونتج عنهما كافة أشكال الفقر، والعوز والهجرة، والتشتت على الصعيد الاجتماعي بالتحديد.. كما أن هذه الفترة من جانب آخر تقترن بظهور خطاب ثقافي جديد شكلته جهود المصلحين والتنويريين في عُمان وخارجها، والتي خاضت مراسها الثقافي عبر الصحافة والتأليف التاريخي (١)، والفقهي، بل وحتى الأدبي من خلال قصائد الشعر والمنظومات الوثائقية (٢) التي تحفظ كيان الهوية للأمة، بعد حالة التشتت والتبعثر تلك.

لقد كانت مهمة أولئك التنويريين صعبة للغاية، لأنها انبثقت من تحولات خطيرة على المستويين السياسي والاجتماعي، وحددت مسارها وسط مغبة الامكانيات المحدودة لمجتمعاتهم أفقا ورؤية، ومن ثم تقبلا ورفضا، تذكيها في ذلك مصاعب مادية وأخرى معنوية لوطنهم «الأم عُمان» ومهجرهم الشرقي «زنجبار وافريقيا الشرقية» (٣)..من تلك الظروف مجتمعة جاءت نماذج الصحافة العمانية في شرقي افريقيا ممثلة في جرائد وصحف ومجلات عديدة من مثل: «النجاح» (٤) و«الفلق» و«النهضة» (٥) و«الشروق» و«المرشد» (٦) و«الأمة» (٧) و«المعرفة» و«مجلة المعلمين» (٨) و«الاصلاح» (٩) وجريدة «زنجبار» (١٠) جاءت لتصيغ ما يسمى بـ «سوسيولوجيا الثقافة» للمجتمع العماني سواء في مكان صدورها «زنجبار أو في مدن افريقيا الشرقية» أو حتى في عُمان ذاتها، لأن التواصل كان قويا بينها رغم بعض العقبات السياسية والجغرافية التي تظهر بين وقت وآخر.

لقد حددت تلك الصحف ـ بغض النظر عن تفاوت مستواها الفني والموضوعي ـ توجهات المثقف العماني التنويري في تلك الفترة الخصبة بمعالم التنوير في الوطن

★ كاتب وأستاذ مساعد بجامعة السلطان قابوس.

* النموذج هنا محدد فقط بأعداد صحيفة الفلق الزنجبارية لعامي ١٩٢٧ و١٩٣٨، وبعض أعداد عام ١٩٣٩.

العربي، وخاصة في عواصمه الثقافية الكبرى: بغداد والقاهرة وبيروت، ودمشق. حيث كان ذلك التحديد يقع في دائرة الانقسام بين نموذجه المنتمي الى جذوره القبلية وهويته الاسلامية والحداثية من طرف، وبين التوجه التنويري، والحلم بالديمقراطية من طرف آخر، وهذا ما قدمته تلك الصحف في خطابها الثقافي العام.

التنوير رؤية ومفهوما

إن مناقشة مثل تلك الاطروحات التنويرية للمثقف العماني من خلال تلك الصحف يقودنا في بادىء الأمر الى الخوض في غمار مفاهيم التنوير كما حددتها الموسوعات والمعاجم ودوائر المعارف المختلفة بيد أننا لن نغفل التفرقة بين مفاهيم ثلاثة: تدخل ضمنا في سياق حركة هذا المصطلح «التنوير» وهي «ميتافيزيقيا النور» و«فكر الأنوار» و«أيديولوجيا التنوير».. ولكننا سنطرح قبل ذلك كله عدة أسئلة هي مثار موضوعنا الحقيقي في هذا البحث من مثل: «ما التنوير؟ وهل الصحافة وعاء حافظ له؟ ولماذا ظهرت فكرة التنوير مع بدايات القرن بالذات؟ وما مكونات هذا التنوير في هذه الصحافة؟

والاجابة عن هذه الأسئلة يمكن استجلاؤها من خلال تلك المفاهيم الثلاثة:

فالمفهوم الأول «ميتافيزيقيا النور» أعني به كل منظومات الأفكار المبنية على/أو المنبثقة عن، أو المكرسة لأي خطاب يضع موضع التعارض الكلي لكلمتي «النور» و«الظلام» لكي يلحق بالأولى مقولات «ايجابية» مثل: الحق والخير والهداية والعقل والعلم والتقدم.. وبالثانية مقولات «سلبية» مثل الباطل والشر والجهل والتخلف..

والمفهوم الثاني «فكر الأنوار» فهو كل حركات الأفكار والاعتقادات التي هيمنت على الثقافة الغربية في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين، والتي تتجه الى المحافظة في بريطانيا، والى العلمانية في فرنسا، والى الروح الدينية المشبعة بالروحانيات في ألمانيا، والى الفكر التطهيري الذرائعي في الولايات المتحدة.

أما المفهوم الثالث «أيديولوجيا التنوير» فنعني به أية ممارسة فردية أو جماعية أو خطابية أو مؤسسية تستهدف تحويل بعض الأفكار وبعض المعتقدات، وبعض القيم التي نعتقد أنها «تنويرية» الى مشروع أو برنامج يهيمن على غيره سواء بهدف تهميشه أو بهدف نفيه أو محوه وإزالته»(11).

والسؤال الذي يطرح نفسه من بعد كل ذلك ـــ أين يقع مفهومنا للتنوير من بين تلك المفاهيم الثلاثة؟ والاجابة تكمن في كونه مزيجا منها، ومحاولة فصله تكشف عن التوهم الواقعي الذي يفرضه واقع الحال. إنه واقع ذرائعي كما حدده المفهوم الأول، وواقع تحويلي/تطوري كما في المفهوم الثاني، بل إنه واقع عقائدي كما في المفهوم الثالث، لذا فالتنوير يعني كل ذلك. فهو سلوك وممارسة، واعتقاد راسخ في ذهنية الفرد والجماعة معا نحو التطوير والتحويل الى الافضل وفق رؤية حضارية، ومنهج سليم.

وبعد: هل يا ترى حققت الصحافة وهي تصدر في زمن البدايات جزءا أو كلا من ذلك التنوير؟

الاجابة أيضا مرهونة باستقراء اطروحتها التي قدمت على مدار صدورها نموذج المثقف التنويري. لا المصلح السلفي، الذي لا يشكل الانقسام في مرجعيته وتكوينه سوى جوانب محددة من الخلل المتصل بفهم الدين ومعالجة بعض الأمور والفروع، والموقف من التقاليد التي طبق عليها الجهل وران عليها التخلف.

إن هذا النموذج في كل اطروحاته الثقافية ـ وعلى امتداد الوطن العربي ـ والخليج وحتى زنجبار أيضا ـ لا يختلف مع كيانه المنتمي إليه واقعيا، فهو لا يختلف مع القبيلة، ولا مع النخبة الاعيانية، ولا حتى مع السلطة، وإنما هو يتحالف مع هذه الأطراف كلها، وتصبح رؤيته في المجمل العام عقلا متزمتا، ورؤية متطرفة نحو كل بوادر التحضر، رافضا إياها مشترطا شروطه القاسية معها ومع كل طلائع النور التي يراها، فتحول رؤيته الى أفق ضيق، ونظرة واهية قاتمة سوداوية، وهذا هو الخلاف العميق بين المصلح السلفي والمثقف التنويري، والأخير هو الذي قدمته الصحافة ورحبت به، بل ورحب بها هو، رغم بدايات الزمن، وبوادر التكوين.

الصحافة والمثقف التنويري: الميلاد والانطلاقة

ليس بوسعنا بيان دور المثقف التنويري في عملية التحضر.. فدوره واضح للعيان منذ طلائع النهضة الحديثة التي شهدتها أقطار الوطن العربي. ذلك أن انفتاح عقله دون مصاحبات مقيدة، وشعوره بضرورة مجاراة العالم فيما هو فيه من فنون المدنية والرقي بعين واعية، وصدر رحب، أعطياه السمة، بل الدفعة الأولى لخوض غمار الاصلاح. وكانت الصحافة وعاءه الأول الذي صب فيها عطاءه غير المحدود: جرى ذلك في كافة أقطار الوطن العربي بدءا بأول صحيفة صدرت في البلاد العربية عام ١٧٩٨م، ومرورا بصحيفة الوقائع المصرية التي صدرت عام ١٨٢٨م و«المبشر الجزائرية» التي صدرت عام ١٨٤٧م، و«حديقة الأزهار» اللبنانية التي صدرت عام ١٨٥٨م، «و«صنعاء» اليمنية التي صدرت عام ١٨٧٧م، وانتهاء بأول صحيفة

تصدر في بداية القرن العشرين: وهي صحيفة (القدس) عام ١٩٠٤م [١٢]. غير أن المثقف التنويري في منطقة الخليج العربي ساهم أيضا في ذلك العطاء، وكانت الصحافة أيضا سهمه الموجه تجاه المجتمع والواقع، فبدأت إصداراته متوالية بدءا بصحيفة «الحجاز» السعودية عام ١٩٠٨م[١٣]، ومجلة «الكويت» عام ١٩٢٨م، وجريدة صوت البحرين ١٩٣٩م، ومرورا بصحافة إمارات الساحل عام ١٩٦١م، ودولة قطر عام ١٩٦٠م وانتهاء بجريدة «الوطن العمانية» التي صدرت عام ١٩٧٠م [١٤] وأيضا «الغدير» التي صدرت عام ١٩٧٧م، وأخيرا «نزوى» التي صدرت عام ١٩٩٥م.

ناهيك عن الصحف والجرائد التي أصدرها العمانيون في المهجر الافريقي. والتي هي مثار موضوعنا. فالعمانيون استوطنوا شرق افريقيا،وأقاموا فيها حضارتهم الحديثة وازدهر نشاطهم السياسي والاقتصادي والاجتماعي في كثير من الدول الافريقية . وتعود بداية علاقتهم بالصحافة الى تأسيس أول جمعية عربية في زنجبار وشرق افريقيا ابان حكم السلطان علي بن حمود بن محمد (ثامن سلاطين العمانيين في زنجبار والجزيرة الخضراء) عام ١٩٠٨م، وذلك بغرض رعاية مصالح العرب القاطنين في أراضي شرق افريقيا والخاضعة لحكمه.

كما تعود تلك العلاقة أيضا الى انشاء أول مطبعة في زنجبار ، تلك المطبعة التي ظهرت في عهد السلطان برغش بن سعيد ، والذي حكم في الفترة من (١٨٧٠ - ١٨٨٨م) وأسماها (المطبعة السلطانية) [١٥] وقد قامت بدور مهم في بلورة كثير من مظاهر التحضر بدءا من طباعة عشرات الكتب الأدبية والفقهية والدينية أمثال كتاب : (هيمان الزاد، وقاموس الشريعة ، وحاشية الترتيب ، ومختصر الخصال ، وجامع البسيوي، ومنظومة مدارة الكمال وغيرها).. وانتهاء بطباعة كثير من الصحف التي أثرت في هذا التحضر بعمق .. وساهمت في كثير من مظاهر التنوير خاصة وأن محرري هذه الصحف نخبة من العلماء الأفذاذ والأدباء الكبار نذكر منهم: العلامة الشيخ الأديب ناصر بن سالم الرواحي صاحب مجلة (النجاح)، والشيخ الشاعر أحمد بن حمدون الحارثي، والشيخ ناصر بن سليمان اللمكي ، والشيخ أحمد بن سيف الخروصي محرر صحيفة «المرشد» والسيد سيف بن حمود بن فيصل مؤسس جريدة النهضة، والأمين بن علي المزروعي الذي أصدر جريدة «الاصلاح» والشيخ هاشل بن راشد المسكري، والاستاذ أحمد بن محمد اللمكي، و محمد بن هلال البرواني من أصحاب جريدة «الفلق» وقد تولى كل منهم رئاسة تحريرها. وكذلك سيف بن عيسى البرواني والأديب محمد بن علي البرواني والأخير صاحب مقامات أبي الحارث البرواني المعروفة في الأدب العُماني الحديث. إن الصحافة الزنجبارية بهذه النخبة من العلماء والمشايخ المثقفين ، والطلائع التنويرية، وبما أوتيت من فسحة فكرية ومعنوية لا بأس بها، كانت منبرا هاما من المنابر الثقافية التي لعبت دورا كبيرا في النهضة الفكرية، ليس في زنجبار وحدها بل حتى مدن شرق افريقيا، وعمان أيضا ، فلقد اسهم هؤلاء المفكرون بدور ملحوظ في النهضة الأدبية ، والدينية من خلال تنبيه تلك المجتمعات بالأخطار المحدقة بهم وذلك حفاظا على هويتها العربية/ الاسلامية التي لاشك أنها مهمة في تلك الفترة وفي ظل تلك الظروف العصيبة حيث دوافع التغريب، واطروحات الاستشراق في كافة مظاهرها. ويمكن تلمس دور تلك الصحف من خلال أهدافها وأهداف الوجود العماني في شرق افريقيا قاطبة: والتي يمكن ايجازها في النقاط التالية:


(الحرب الاوربية)

١ - التركيز على مصالح البلاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية بسبب توجهها الرسمي ، ولأنها صادرة من مؤسسات وجمعيات تنتمي قلبا وقالبا لأطروحات وآراء رسمية ،ولذلك عنيت بالاهتمام بالمشاكل الاقتصادية التي هي عماد البلد ومن ذلك مشاكل الانتاج والتسويق للحاصلات الزراعية وفي مقدمتها محصول القرنفل عماد البنية الاقتصادية في زنجبار وشرق افريقيا قاطبة[١٦] ولهذا لا ضير أن تتخذ جريدة «الفلق» كبرى الصحف الزنجبارية شعارها من هذا التوجه الاقتصادي فهي (جريدة أدبية، سياسية، زراعية) وذلك تمشيا مع طبيعة تلك المصالح الرسمية واثباتا لطبيعة أبوابها الثابتة التي لم تحد عنها.

المرشد

Voti Mpeni Jogoo
vote for the cock

أوراق الخريف .. وزنابق الربيع

من صحافة المهجر العماني

٢ - القيام بالدور النهضوي (الوحدوي)في طابعه الاسلامي أولا، ثم العربي ثانيا، فهذه الصحف بلورت

دورها في هذين المجالين من خلال توعية المسلمين في شرق افريقيا بأمور دينهم ودنياهم تدفعها في ذلك مبادىء وقيم عربية أظهرتها أفكار كثير من محرري هذه الصحف فها هو الشيخ ابو مسلم الرواحي في مقدمة هؤلاء الدعاة الى هذا الدور الوحدوي إذ يقول في مقدمة ديوانه الشعري :

«.. حررت جريدة النجاح طلبا في ائتلاف الرابطة الاسلامية، لكي تبلغ من الكمال مبلغا يكون عليه منشأ الترقي ، وفتح باب السعادة لبنى الانسان، ودعاء الناشئة الزنجبارية الى اقتطاف ثمرة العلم النافع ، ونبذ طريق الجهلاء..» (١٧).

وكان الشيخ الأمين بن علي المزروعي قد اختط لنفسه نفس التوجه، باصداره لجريدة الاصلاح، فبدءا من عنوانها، وانتهاء من استشهادها بالآية القرآنية (إن أريد إلا الاصلاح ما استطعت) كلها تشير الى الاصلاح منهجا، والوحدة هدفا، والتنوير طريقا. تبعا لكتاب الله، وسنة نبيه المرسل. وكان بينه وبين أصحاب البدع والخرافات والأفكار السلفية ما يكون بين المؤمن والكافر من تنافر.

٣ - الاهتمام بعمان (الوطن الأم) لأنها تشكل الهاجس الأكبر لمحرري هذه الصحف، فهي الموطن الأول، وهي الثقافة الأولى لهم، ولذا كانت حاضرة في كل صحيفة من تلك الصحف، تتجسد أخبارها بين وقت وآخر، لأنها الكيان الذي ينتمي إليه هؤلاء المحررون مهما كان مهجرهم جميلا وحياتهم فيه تتسم بالسعادة والهناء.

ولـذا بدت أخبار عُمان السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية متجسدة في أروع صورها في صفحات هذه الصحف والجرائد، ولعلنا نذكر افراد صفحات خاصة بعُمان ، وتاريخها وعلمائها وعظمائها، وتعدى الأمر الى ذكر كل ما هو متصل بها: من طقسها ومناخها، والكوارث الطبيعية التي تحل بها، ولم تغب قضيتها السياسية، ولا أزمتها الحضارية عن تلك الصحف في أية لحظة من اللحظات ، بل قدمت أبرز الحلول للنهوض بها، ومختلف التسهيلات لتجاوز قضيتها سياسيا وثقافيا . وكان اتصال رؤساء هذه الصحف وكتابها ومحرريها بأهم أقطاب القيادة السياسية في عمان واضحا. حيث عرض عليهم أهم الاقتراحات للنهوض بها من محنتها تلك وبخاصة في النصف الأول من هذا القرن الميلادي. (أي في العشرينات والثلاثينات وحتى الستينات).

ولم تغب عن هذه الصحف ثقافة عمان وتاريخها المجيد، كما لم يغب عن بعض محرريها مظاهر الافتخار بها دائما. فها هو أبومسلم الرواحي يورد ذلك في قصيدته اللامية ، وقد نشرتها جريدة النجاح:

تفضل بالزيارة في عُمان تجد أفعال أحرار الرجال
تجد ما شئت من مجد وفضل واحساب عزيزات المنال
تجد ما قدمته من المنايا خيول الله في حزب الضلال
تجد من هيبة الاسلام شأنا عليه الكفر مبيض القذال
تجد هم الرجال مصممات بثأر الدين ترفض كل غال (١٨)

٤ - الحضور الدائم في الفعاليات الثقافية العربية والتواصل مع الحركة الفكرية العربية، فلقد رأينا أن أغلبية تلك الصحف تستقي أخبارها من مختلف الصحف العربية: في سوريا ومصر والجزائر والعراق ولبنان وغيرها، ولم يقتصر حضورها ذلك على كل الأخبار بل، تواصلت صلتها مع أقطاب التنوير في الوطن العربي أمثال : محمد رشيد رضا صاحب (المنار) وزكي مبارك صاحب (الرسالة) ، وقبلهما مع مختلف رواد الاصلاح والتنوير في الوطن العربي من أمثال: محمد عبده، وجمال الدين الافغاني، والشيخ اطفيش، وسليمان الباروني ومحب الدين الخطيب، ومحمد لطفي جمعة.وغيرهم الكثير والكثير. ولقد وصل ذلك التواصل ذروته عندما شارك أبومسلم الرواحي بقصيدة في المؤتمر الاسلامي الذي عقد في القاهرة برئاسة (رياض باشا) ونقتطف هنا بعضا من أبيات تلك القصيدة :

هزت العالم أدوار البشر ينقضي الدور بأدوار أخر
كل دور رقص الدهر له ضايق العالم وارتاد القمر
أيها العالم سعها جلدا إن نصف الليل يتلوه السحر
إن هذا النيل أم حافل كلنا يرضع منها ويذر
رضعتها لبنا ثم دما واغتبطنا بمشاش ووبر
وهي لا يقنعها ما ترتمي لا ولا يقنعها بلغ الحجر
ذكرتنا بعصا موسى على أن ذي تلقف أرواح البشر
نيلنا في الغرب يجري ذهبا وبقينا نترامى في الحفر
لو ملكنا السيف لم نرجع الى قلم في النصر ان قام عثر (١٩)

وتعدى ذلك التواصل حدود المشافهة واللقاءات السريعة الى تواصل النشر والتوثيق والاصدار، فلقد نشر الشيخ ناصر بن سليمان اللمكي بحثا في مجلة (الهلال) المصرية الصادرة يوم ١٩٠٦/٧/١ حمل العنوان التالي : «أشهر الحوادث وأعظم الرجال : حميد بن محمد المرجبي فاتح الكونغو» (٢٠).

ويعتبر هذا البحث لسيرة الشيخ المرجبي ـ كما يراها بعض المؤرخين ـ وثيقة تاريخية على قدر كبير من الأهمية(٢١). ومصدرا أصيلا للباحثين والمهتمين بالدراسات العمانية بصفة خاصة ، لأنه يلقي الضوء على

المؤثرات الحضارية العمانية في الكشف عن مجاهل القارة الافريقية، والنشاط الاقتصادي والاجتماعي والثقافي الذي ترتب على الوجود العربي العماني في مناطق البر الافريقي.

إن هذا التواصل يكشف من جهة أخرى ـ عن مدى العضوية التي ينتمي اليها رواد التنوير والاصلاح (محررو هذه الصحف ورؤساؤها) في اطار صلتهم الحضارية بمجريات الساحة العربية ثقافيا وأدبيا وسياسيا مما يوصلهم في نهاية الأمر بنماذج المثاقفة العضوية، في أبعد معانيها.

إن هذه الأسماء على الطرف الآخر ـ لا يمكن الجزم بها لولا أن الثقافة المادية قدمت لنا نماذجها منذ أن بدأت الأشعار تأخذ مسلكا معنويا يصل الى حد الافتخار بها وتزيين القلاع والحصون والسيوف بها كما فعل شعراء تلك الديار [٢٢]. (محمد بن سعود الصاري) وخلف بن سنان الغافري والعلامة الشيخ مسلم الرواحي، والشيخ أحمد بن راشد الغيثي، وعبدالرحمن الريامي وبشير بن عامر النزاري وغيرهم.

وأيضا لا يمكن الجزم بها لولا أن المصادر الثقافية والفقهية والتاريخية عربية كانت أم أجنبية قدمت لنا اسماءها، سواء تلك الأسماء المتصلة بالتأليف الفقهي والتاريخي أو الأدبي [٢٣] من أمثال: العلامة الشيخ ناصر بن أبي نبهان (١٧٧٨ – ١٨٤٧م) الذي عني بالتأليف في الفقه والطب والفلك، ومن أشهر مؤلفاته (الحق اليقين)، و(لطائف المنن في أحكام السنن) و(السر الجلي في ذكر أسرار النبات السواحلي).

وكذلك الشيخ العلامة محمد بن علي المنذري صاحب كتاب (الخلاصة الدامغة)، وابنه الشيخ علي بن محمد المنذري الذي ألف في التوحيد كتابا سماه (نور التوحيد).

وأيضا الشيخ يحيى بن خلفان بن أبي نبهان الخروصي، والشيخ سالم بن عديم البهلاني، وابنه (أبومسلم) الذي قدم من عمان في ١٢٩٥هـ.

ومن بين المؤلفين العمانيين الذين ولدوا في شرق افريقيا الشيخ علي بن عبدالله المزروعي، وابنه (الأمين) والأخير صاحب كتاب «هداية الاطفال» ومؤسس صحيفة الاصلاح ومن بينهم ـ كما ذكرنا سلفا أيضا ـ الشيخ علي بن خميس البرواني (١٨٥٢ – ١٨٨٦)، والشيخ العلامة سالم بن سعيد الشعبي صاحب كتاب (اسمى المقالب والمبهمات) والشيخ سليمان بن محمد العلوي صاحب شرح (الأجرومية) للصنهاجي وكذلك الشيخ عبدالله بن محمد الكندي، وعبدالله بن صالح الفارسي الذي كا ن قاضي قضاة كينيا، وصاحب الكتاب المسمى بـ«البوسعيديون حكام زنجبار» [٢٤] ناهيك عن الشيخ سعيد بن علي المغيري، والأمين المزروعي واللذين سيرد تفاصيل ذكرهما لاحقا.

٥ – اعطاء المرأة دورها الاجتماعي والحضاري توافقا مع انصاف الاسلام لها، ومحاولة الأخذ بيدها لتخرج من دياجير الجهل الى آفاق النور والحضارة، فلقد نادت الصحف الزنجبارية بتلك الاطروحات الحضارية في سياق مساعيها لخدمة المجتمع، وتأصيل كثير من النظرات السامية التي تحاول أن تخدم المرأة، خدمة حضارية، لأنها أساس المجتمع، وعموده الأول الذي بسقوطه تتهاوى كل الأركان. فها هي جريدة (الفلق) تستمد دور المرأة في المجتمع كما برهنه لها الاسلام الحنيف في عقيدته السمحاء، فتدعو الى تعليمها وتثقيفها، وذلك من خلال مقالة بعنوان «التعليم والمرأة» والذي نشر في ٦/٥/١٩٣٩ تقول الفلق:

«.... فعلموا المرأة قبل كل شيء دين الاسلام. دين الحياء والعفاف والأمانة والشجاعة، وكل خلق كريم لتغرس ذلك في نفوس ابنائها لينشأوا على الفضيلة بعيدين عن كل خلق ذميم» [٢٥].

سلطنة عُمان
وزارة التراث القومي والثقافة

جهينة الأخبار
في
تاريخ زنجبار

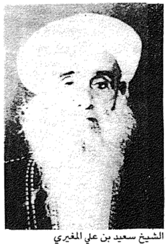
تأليف
الشيخ سعيد بن علي المغيري

تحقيق
محمد علي الصليبي

الطبعة الثالثة

١٤١٢هـ - ١٩٩٢م

غلاف كتاب جهينة الأخبار



الشيخ سعيد بن علي المغيري

٦ – العناية باللغة العربية، تعليما، وتثقيفا ودرسا، وتطبيقا في مجالات الحياة المختلفة الرسمية منها وغير الرسمية، فكما هو معروف أن اللغة العربية كانت لغة الحياة في كافة مظاهرها استنادا لسلطة الدور العماني وهيمنته الحضارية بعالم افريقيا الشرقية ومدنها وقراها بدءا من مقديشيو شمالا الى مشارف موزامبيق جنوبا ومن مملكة أوغندا غربا الى أعالي نهر الكونغو شرقا. وكانت تلك الهيمنة نابعة من جهود العمانيين السياسية التي صاحبتها عناية كبيرة بنشر اللغة العربية عن طريق نشر الدين الاسلامي أولا، ثم إقامة المراكز التجارية ثانيا، وقد ساعدت اللغة العربية بسهولة مصطلحاتها وسلاسة نطقها على ذلك الانتشار، ناهيك عن

أنها لغة القرآن الكريم ، وضرورية للعبادات وأداء الصلوات وقراءة القرآن وتفسيره ومعرفة السنة النبوية الشريفة. الأمر الذي جعل الناس يقبلون على تعلمها والتحدث بها من منطلق عوامل أخرى كالاختلاط بالعرب والتزاوج منهم مما أدى الى سرعة هذا الانتشار وفقا لخاصيتي التأثير والتأثر على الطرف الآخر. إذ لا مناص من تأثير العمانيين أنفسهم باللغة السواحلية التي أتقنوها أيضا بل أسرفوا في اتقانها ، الأمر الذي أدى الى ردة فعل معاكسة تجاه لغتهم الأم . وتلك ضريبة دفعها العمانيون من جراء تلك الهيمنة على الصعيد الحضاري في بعده العام لا الخاص. وكانت نسبية على كل حال.

فاحتفاظ كثير من العمانيين بلغتهم كانت السمة الأغلب دائما، ومن جهة أخرى فإن التقاء اللغة العربية باللغة السواحلية في شرق افريقيا أحدث ألوانا عديدة من التأثر في كلتا اللغتين، بدءا من وجود الكلمات العربية في اللغة السواحلية ، كتابة ونطقا، مما جعلها تكتسب مكانة هامة في القارة الافريقية.

هكذا كان ميدان الصحافة ميدانا حيويا هاما لعب دورا رياديا في النهضة الفكرية والثقافية التي أسهم بها أبناء عمان في شرق افريقيا. ولقد قامت هذه الصحف مجتمعة بدور أكبر وأشمل في نشر اللغة العربية والثقافة الاسلامية وهما عماد التنوير الحضاري في هذه الديار ، وذلك بشكل واسع، أسهم به عدد كبير من العلماء والأدباء والشعراء والمثقفين ضمن خطة طموحة، وغايات جسام تجسد في أهداف تلك الصحف (وذلك التنوير) إذا صح التعبير. فتلك الأهداف، تنويرية المبنى والمعنى في جوهرها العميق المتجذر وفي معناها الأعم والأشمل.

بقي أن نشير الى أن عدد الصحف والجرائد بلغ عددها أكثر من عشر صحف وجرائد، نذكر تواريخ صدورها على النحو التالي .«النجاح ١٩١١م، «الجريدة الرسمية (ملحق الجازيت) والفلق ١٩٢٩، والاصلاح ١٩٣٢م. و(النهضة) ١٩٤٩م، والمرشد ١٩٥٤م، و(الأمة) ١٩٥٨م.

ان هذه الصحف هي موضوع بحثنا ضمن محور التنوير ومكوناته مستقبلا، غير أن تركيزنا سوف يكون على أعداد محدودة بعامي ١٩٣٨م و١٩٣٩م من صحيفة «الفلق» نظرا لعدم توفر أعداد أخرى من تلك الجرائد والمجلات واتخاذ ذلك العدد المحدد نموذجا لمعالجة ظاهرة التنوير في حدودها الضيقة كجزئية نموذجية تفرضها طبيعة المنهج التحليلي لا التاريخي لدراسة كهذه.

صحيفة الفلق ، وآفاق الرؤية والرؤيا

١ - الفلق وآفاق الرؤية

تعد صحيفة الفلق أبرز الصحف وأهمها التي صدرت في زنجبار، منبثقة من نشاط الجمعية العربية التي ما فتيء أعضاؤها أن يقترحوا في لقائهم المنعقد في السادس من يوليو ١٩٢٦م انشاء صحيفة عربية تجمع شتات أفكار الجاليات العربية في زنجبار، وتحدد مواقفهم تجاه الوضع السياسي والاجتماعي والثقافي (القائم) هناك، وتربط من جهة أخرى كافة العرب والعمانيين المتواجدين في كافة المناطق الافريقية بعضهم ببعض ، بل أيضا بأوطانهم، وخاصة «عمان» الأم التي بعدت مسافتها جغرافيا وسياسيا، بحكم انفصالها ككيان سياسي عن سلطنة زنجبار ، كما يشير التاريخ القريب. وأكثر من ذلك كان هدف هذه الجمعية من اصدار صحيفتها هذه هي إبراز نشاطها الثقافي والأدبي والاجتماعي والزراعي وتجسيده أمام الرأي العام العربي والشعبي هناك، خاصة وأنها تصدر في مركز السلطة الحاكمة في «زنجبار» و«الجزيرة الخضراء» ، وغيرهما من مدن وبقاع افريقيا الشرقية.

لقد تحولت تلك الرؤية الى رؤيا وذلك الهدف الى غاية تحققت، ففي عام ١٩٢٩ صدرت«الفلق» وسط تطلعات أعضاء الجمعية العربية الحالمة بالتنوير، تذكيها في ذلك همسة مشرقة ونور يتبدى ولو من بعيد نحو التعبير الحر، بعد أن ضاقت كلمتهم واختنقت أصداؤها على امتداد بعيد من التاريخ الحديث، تدفعهم في ذلك تجربتهم الحرة الجريئة في انتخاب أعضاء جمعيتهم ابان تأسيسها الأول عام ١٩٢٦[٢٦] والتي كشف الانتخاب في حد ذاته نفحة من الديمقراطية غير يسيرة أيضا. فكانت توجهات الاصلاح والتنوير الحضاري خطتهم المثلى في هذا الصرح الثقافي الذي بنوه بعقلية وثابة وطموحات عظام.

صدرت «الفلق » كجريدة ثقافية عامة (سياسية، أدبية اجتماعية ، اقتصادية ، علمية، زراعية)، وأريد لها أن تتوالى كل سبت من كل أسبوع: واستمرت على هذا الحال متدفقة في عطائها منتظمة في ميقاتها الى أن جاء عام ١٩٥٦م، حيث توقفت عن الصدور بهذا الشكل الأسبوعي، وأصبحت تصدر كل أسبوعين متعاقبة بين يومي السبت والأربعاء، وذلك حتى نهاية شهر ديسمبر من عام ١٩٦٣م، إذ توقفت بعد ذلك الى الأبد بتوقف نشاط الجمعية العربية ومعها كل كيان الدولة العربية العمانية، اثر الأحداث الدامية التي شهدتها زنجبار وافريقيا الشرقية ، واستهدفت تصفية الوجود العربي (العماني) هناك [٢٧].

جاءت جريدة «الفلق» كلسان حال الجمعية العربية ، ومنبر ثقافة وأدب، ووثيقة شاهد عيان لمجريات التاريخ ، حيث كانت أحداثه ساخنة، ترسم فواصل كبرى فيه سواء للعمانيين في وطنهم «عمان» أو في كافة مهاجرهم. ولهذا لاريب أن تكون هذه الجريدة وغيرها جامعة لأخبارهم، مسجلة لطموحاتهم وآمالهم ، اضافة الى توجهاتها الكبرى نحو الاصلاح والتنوير ، تدفعها في ذلك مرجعيات تاريخية أصيلة. منبثقة من تاريخ عمان وحضارتها التليدة ، حيث وجود العمانيين في مكان صدورها (زنجبار) وفي بعده الحضاري يشكل في حد ذاته ضربا من ضروب ذلك الاصلاح والتنوير في مفهومه العام لا الخاص والسياسي لا الأيديولوجي.

إن تلك التوجهات التنويرية هي عصارة فكرية للقائمين عليها، والمشرفين على تحريرها وإصدارها (أعضاء الجمعية العربية والذين يأتي في مقدمتهم كل من : الشيخ/ ناصر بن سليمان اللمكي ، والشيخ/هاشل بن راشد المسكري، والشيخ/ محمد بن هلال البرواني،والشيخ/ سالم بن محمد الرواحي، والشيخ/ سعيد بن عبدالله الخروصي، والشيخ/ عبدالله بن سليمان الحارثي.

٢ - الفلق وآفاق الرؤيا:

هذه «الفلق» رؤية وأهداف طموحة وغايات ، ويمكننا الآن أن نقف على مكونات التنوير فيها، لكننا قبل ذلك لابد أن نشير الى (الفلق) متجسدة في آفاق الرؤية الشكلية والموضوعية وذلك في النقاط التالية:

١ - صدرت جريدة الفلق في الحجم النصفي (التابليود) في أربع صفحات جميعها باللغة العربية، ثم زيد عدد صفحاتها الى ست صفحات ثم الى ثماني صفحات بعد أن رأى محرروها أهمية مخاطبة العنصر غير العربي (الانجليز والهنود وبعض الأفارقة..) فصدرت باللغتين العربية في أربع صفحات، وباللغة الانجليزية في أربع أخرى.

٢ - تستفتح جريدة الفلق صفحتها الأولى بآية قرآنية عادة تكتب في أعلى الصفحة من مثل قوله تعالى «قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق» كدليل على استيحاء دلالة الاسم الذي تبنته ، كما أنها أحيانا تعني بإبراز حكمة دالة أو قول مأثور تبعا، وسيادة الحدث الموضوعي المطبق عليها بسطوته أو الماثل أمام كيان السلطة أو الشائع في ألسنة الناس والمجتمع وتبرز ذلك في عمود خاص، ولذلك كثيرا ما تقع عينا القاريء على عبارات تدل على الحكمة من مثل (٢٨): «من طال عدوانه زال سلطانه» و«عند الطعان يبان الفارس الجبان» و«لا تحتقر من دونك ، ولا تتملق لمن فوقك» . وعادة ما تكشف هذه الحكم والأقوال المأثورة عن عناية في الاختيار ، وهي كثيرا ما تلمح ، بل وتصنع اسقاطات مباشرة على الواقع بغية نقده وتحريره من سطوة كيانه الجامدة.

٣ - تقسم المواضيع في الجريدة تبعا لأهميتها بالنسبة لتوجهات المحررين ، فهي تبدأ عادة بالموضوعات السياسية كالأخبار ، والأحداث الساخنة، خاصة أنها عاصرت حربين عالميتين، وتقلبات عسكرية عديدة آنذاك، إضافة الى تسجيل وقائع الأحداث السياسية الخاصة بسلاطين البلاد آنذاك، فهي لسان حال جمعية تنتمي قلبا وقالبا لأطروحات وآراء سلاطين البلاد وحكامها ومن ذلك فهي تقف مليا (في صفحتها الأولى) على هذه الأحداث محللة إياها مبرزة وجهة نظر رسمية إزاءها تتخذ من الاطراء منهجا ومن المديح أسلوبا. وأيضا تقوم أحيانا بنشر المراسيم السلطانية والبيانات الحكومية وتتحقق من أخبار العرب وقضاياهم في افريقيا من خلال عنايتها الفائقة بتتبع مجريات الحياة ووقائعها . كما أنها تعني بنقل أخبار السلاطين الخاصة أو أخبار حفلاتهم وتنقلاتهم سواء داخل البلاد أو خارجها. مشيدة بإنجازاتهم الحضارية محتفية بافتتاح مشاريعهم التنموية هناك.

الشيخ الأمين بن علي المزروعي



الشيخ هاشل بن راشد المسكري

وإذا جئنا الى الصفحة الثانية ، فهي عادة للتحقيقات والموضوعات الموسعة، والتحليلات التي تبين مواقف «الفلق» تجاه مجمل القضايا العالمية والعربية، لهذا تكثر فيها النداءات والبيانات المستوحاة من مواقف المحررين السياسية الخاصة . وأيضا المستوحاة من مواقف الصحف العربية المشابهة التي تنقل منها «الفلق» الأخبار كجريدة «الأهرام»، و«الفتح» و«الأمة» و«الحكمة» و«العمل القومي» و«الكفاح» و«الجزيرة» و«الروح» الجزائرية وغيرها.

أما الصفحة الثالثة فتقدم فيها المقالات الثقافية والأدبية سواء تلك التي يكتبها المحررون أنفسهم، أو المراسلون أو

المثقفون العرب الذين استقطبتهم الجريدة أو نقلت مواضيعهم من جرائد وصحف عربية مماثلة، أمثال محب الدين الخطيب، ومحمد لطفي جمعة وغيرهما، وتقدم في هذه الصفحة أيضا نصوصا شعرية لشعراء عمانيين يقطنون شرقي افريقيا أو حتى من عُمان نفسها، بل وحتى شعراء عرب آخرين ممن ينتمون الى الجمعية العربية وخاصة الحضارمة اليمنيين والصوماليين والقمريين، وغيرهم.

والصفحة الرابعة الأخيرة ففيها التتمات الأخبارية والتهاني والتعازي، والأخبار القصيرة والنوادر والطرائف والحكايات التي تروي ماضيا وحاضرا، وأيضا الأخبار الاجتماعية من زواج وغيره، إضافة الى أخبار أعضاء الجمعية العرب أنفسهم، وتتبع حالة إقامتهم ومغادرتهم من وإلى زنجبار أو الجزيرة الخضراء، ورصد تنقلاتهم، وما يلم بحالهم من وفيات، ومتاعب نتيجة للأسفار البعيدة التي يقومون بها. وعمان (الأم) حاضرة في هذه الأخبار القصيرة حضورا كبيرا، سواء من خلال رصد هجرات أهلها الى الجزيرة وكافة أوضاع افريقيا أو حتى بيان حالتهم وكثير من المناسبات الاجتماعية كمراسم الزواج والمناسبات الدينية كحفل قراءة المولد النبوي الشريف والتي كانوا يعنون بها في مهجرهم كجزء من طقوسهم الدينية.

بقي أن نشير الى أن هذه الجريدة في توجهها الفني لا الموضوعي، عرفت الدعاية والاعلان فاحتفت به في صفحتها الأخيرة، كتوجه يوقظ حالتها المادية الدافعة لها بالصدور والاستمرار، وكي تقوم بعامل مساعد يدفع بها نحو تقدمها الفني والموضوعي. وتوثق الجريدة في هذا الصدد تواريخ بداية السلع والأدوية التجارية، وتقدم صورة بانورامية جميلة تؤكد تطور هذه السلع التجارية وكيفية تعامل الانسان معها في بدايات ظهورها.

إن هذا التوجه يدل في بعده الأكبر على مدى تفاعل المجتمع مع الجريدة، ويؤكد مصداقية وجودها كلسان حاله، مما يؤهلها بأن تلعب دورا تنويريا إصلاحيا على المستوى الاجتماعي الفعلي، عندما يقبل المجتمع على الدواء المصنع علاجا للأمراض لا على التمائم والرقى السائدة في المجتمع العربي آنذاك، وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

اضطلعت الجريدة بكل ذلك لا لتخلق صورة تقليدية وترسخها كما كانت الحالة من قبل، بل لتنتشلها من أعماقها السحيقة لها. وهذا هو شأن التنوير في أدق معانيه المحسوسة دوما.

صحيفة الفلق ومكونات التنوير :

يمكن أن نسجل لجريدة «الفلق» ومحرريها عدة امتيازات تدخل ضمنا في حيز التنوير، رغم أن الجريدة لا يوجد فيها نقد ذريع للواقع، أو الخلاص من جموده، ولا مجابهة لأشد معضلاته، وإنما يوجد فيها جملة من التصورات والأفكار، والاجتهادات ذات الصيغة التنويرية التي أفاد أصحابها من دعوات المصلحين العرب الذين تمتلىء بهم الذاكرة العربية في سياقها التراثي الخاص أمثال : محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وجمال الدين الأفغاني، بل وحتى نور الدين السالمي وسعيد بن خلفان الخليلي، وأبي مسلم الرواحي. على الصعيد العماني، فالجريدة تستوحي مكونات هذا التراث، وتحاول أن تقدم خلاصته وفق ظروفها المحيطة سياسيا حيث توجيهات الجمعية العربية الرسمية، وثقافيا : حيث صدورها في مجتمع مختلط بأجناس متعددة وثقافات مختلفة، ولغات متنوعة.

لهذا فهي تطمح بأن تكون مزيجا من ذلك التنوع، وهو تنوع خلاق له رونقه الجميل أيضا. أدى في نهاية الأمر بالجريدة الى أن تقدم لقرائها سلسلة من الأفكار الداعية الى التنوير، والاصلاح الحضاريين وسط حالات الجهل والتخلف والتشتت والتبعثر الذي خلفته الأوضاع السياسية ـ كما أشرنا. مما حدا بالجريدة الى أن تنادي بما نادى به المصلحون التنويريون قبلها. من دعوات الى العلم الحديث[٢٩] وفتح المدارس، وتعليم المرأة والاصلاح الزراعي، واقامة الجمعيات والنوادي الثقافية، وشق الطرق وتعبيدها وبناء المستشفيات، وأكثر من ذلك التمسك بالقيم الاسلامية، والمحافظة على اللغة العربية، خاصة وأن كل ذلك البناء الحضاري يجري في أرض بعيدة عن معطيات العروبة: لغة، ونهجا وسلوكا وعادات وتقاليد هي متأصلة في أرضها وبين أبنائها (الافارقة). الذين تحاول الجريدة استمالتهم نحوها ـ قدر الامكان ـ فهل تحقق لها كل ذلك؟

لقد رسمت جريدة الفلق كل تلك الأهداف التنويرية، وسعت الى تحقيقها بما أوتيت من امكانات محدودة، وبما تهيأ لها من هيئة محررة لعبت دورا كبيرا في هذا الجانب مكونة في نهاية الأمر نماذج للمثقف التنويري ـ الذي قام

بواجبه في حدود ذلك الزمن وتلك الامكانات، فليس باستطاعتنا أن نطالبه بأكثر مما قدم «فالنقد الحقيقي للمؤسسات والخطابات لا يتمثل في محاكمتها وإنما في تمييزها وفصل بعضها عن بعض..» على حد قول رولاندبارت.

إذن قدمت «الفلق» نموذجا للمثقف التنويري» عبر كافة أطروحاتها ، سواء تلك التي قدمها أبرز محرريها من مثل : الشيخ ناصر بن سليمان اللمكي ، أو الشيخ محمد بن هلال البرواني أو الشيخ هاشل بن راشد المسكري، ... أو حتى أبرز كتابها من مثل : علي بن محمد الجمالي أو محب الدين الخطيب أو محمد لطفي جمعة .. وهذا في حد ذاته مثل نموذجا حيويا لانبناء جوهر الانقسام في الوعي ، وتعبر مصائره عن الامكانات غير المحدودة التي تهبها التجربة الفردية في المثاقفة ، وتوظيف العقل والنضال من أجل التقدم الاجتماعي والثقافي على حد سواء.

جريدة الفلق والاحتفاء بالخطاب الثقافي التنويري:

أولا : المظاهر والتجليات:

لعل أهم ما ترتكز عليه مكونات التنوير في جريدة الفلق هو احتفاؤها بالخطاب الثقافي في كافة أشكاله، غير أن هذا الاحتفاء بات من الواضح عليه أنه خاضع لقوة مركزية تحدد اتجاهه وتغذيه إنها سلطة الجمعية العربية وسطوتها اللامتناهية ، ومثال هذه السطوة موجود في مئات الصحف التي تخضع لأيديولوجيا النظام المؤسس لها مما يبعدها أحايين كثيرة عن مظهر التنوير في بعده السياسي على الأقل. ومثال جريدة الفلق هذا لا ينفصل عن مئات الأمثلة التي يرتكز خطابها على قوة مهيمنة تقوم بدور المرسل، وكل صحيفة في هذا السياق مهيمن عليها بمركز يحدد هوية خطابها (منذ أقدم ما نعرفه من الصحافة العربية وحتى أحدثها)، إذ لن تجد صحيفة مستقلة حتى في ظل ما يسمى بالأنظمة الديمقراطية الحرة، لأنها مرتهنة دوما باستراتيجية خطابية موصولة بشبكة من العلاقات والمصالح التي تحددها أيديولوجيا نظام التأسيس.

وفي ظل هذه الفكرة الملحة نحاول إثبات أبرز مظاهر التنوير في خطاب «الفلق» الثقافي من خلال بيان دور المثقف التنويري في نشأته وبلورته وربطه بمركز خطابي آخر يتجلى في صياغة تشكيلات خطابية جديدة ومنتجة على مستوى خارطة التفكير وتخوم عمل العقل والوعي المتواطئين مع الانسياق الموضوعي نحو تكوين المجتمع الحديث. وهو مركز إن لم يكن موازيا للخطاب السياسي فهو مواز دون أي شك للخطاب الأدبي في كافة فنونه ، وبالأخص الشعر.

المظهر الأول:

أ - الخطاب الأدبي:

١ - الاحتفاء بالتجارب الشعرية

إن من جملة احتفاءات جريدة الفلق بالخطاب الثقافي الأدبي احتفاؤها بالتجارب الشعرية وهنا نقف في اعداد عام ١٩٣٨ فقط على عدد (٢٥) قصيدة نشرتها الجريدة لشعراء أمثال : عمر بن أحمد السميط، وصالح بن علي الخلاسي وأبي الفضل عبدالله بن صالح الفارسي، وعبدالله بن أحمد وسعيد بن راشد الغيثي. غير أن اللافت للنظر هو أن الجريدة تقدم هذه النماذج الشعرية بنبرة قوية من الترحيب والاحتفاء: من مثل عبارات (الشاعر البليغ أبي الفضل أو الشاعر البليغ صاحب الفضيلة، أو هذه القصيدة الغراء. وغير ذلك) ويمكن للقارىء أن يجد في تلك القصائد روحا شعرية شفافة ونقتطف هنا مقطعا من قصيدة الشاعر سعيد بن راشد الغيثي وقد قدمت له الجريدة بالمقدمة التالية:

«هذه القصيدة من قول الشيخ سعيد بن راشد الغيثي في رحلة «ورورا» من الديار السواحلية يقول الشاعر:

غدوك في المهامة أي سر ... لاجلاء الأسى من كل صدر
تصافحك الصبا من كل فج ... بأفنان الزهور شميم عطر
إذا أرج النسيم أتاك نهرا ... نقيت من الهموم ولست تدري
وللأطيار ألحان تسلي ... شبيه العود في نغمات وتر (٣٠)

٢ - الاحتفاء بالتجارب النثرية:

ولم يقتصر ذلك الاحتفاء الأدبي على الجانب الشعري فحسب، بل سجلت جريدة الفلق احتفاء بالأجناس الأدبية الأخرى من مثل المقالة الأدبية والتاريخية والاجتماعية، وقد أحصينا في اعداد عام ٣٨، ١٩٣٩ فقط حوالي ٧٩ مقالة.

وكذلك احتفاء بكتاب الرواية الواعدين، وهنا نقع على فصول من رواية نشرتها الجريدة لكاتب شاب معنونة بـ«الأحلام» وذلك بغرض تشجيع الطاقات والمواهب الأدبية الصاعدة وقد قدمت لها الجريدة بالمقدمة التالية:

«الفلق» : أقدم اليوم على صفحات هذه الجريدة

رواية صغيرة ذات اثنى عشر فصلا ألفها شاب لم يتجاوز ١٥ عاما وما كنت لأقدم هذه الرواية على صفحات هذه الجريدة لقرائنا الكرام، لولا أنني أعجبت بها عند قراءتها، وعلى أنها من تأليف شاب عربي زنجباري تخرج في مدارس مصر..»

والجدير بالذكر أن هذه الجريدة نشرت «رواية الأحلام» على مدى ستة أعداد دون أن تشير الى اسم كاتبها مكتفية بالتعليق عليها «بأن أفكارها ناضجة راقية ولغتها قوية.. وأن صاحبها منح جائزة كتاب النظرات للمنفلوطي .. وهي إن لم تخل من بعض الأخطاء عند المتبحرين فهي عندي مفخرة لا مثيل لها»[٣١] والواضح في هذا التقديم أن احتفاء الجريدة بهذه الرواية يأتي من باب تشجيع المواهب الصاعدة وفتح الباب لهم للنمو والاطراد وإلا كيف تنشر لشاب لا يتجاوز عمره (الخمسة عشر عاما) وبدون ذكر اسمه؟

كما أن عدم ذكر اسم المؤلف والاكتفاء بالترميز له «بشاب عربي زنجباري» يأتي ضمن نفس الاطار التكويني المتخفي الذي بدت عليه الرواية العربية في بواكيرها الأولى، حينما نشر الكاتب محمد حسين هيكل روايته «زينب» كأول رواية عربية، ووقعها حينئذ باسم «مصري فلاح».

ونظرا لتوحد طبيعة الموضوع الاجتماعي، والظرف الواقعي للحياة العربية، فإن الروايتين تأخذان نفس التوجه نحو نقد المحيط الاجتماعي فيما يكتنفه من رواسب التخلف في كثير من العادات والتقاليد الاجتماعية ومحاولة صياغته صياغة تنويرية حضارية وبخاصة نحو تلك النظرة الخاطئة ازاء علاقة المرأة بالرجل وما يصاحبها من اطر حضارية جديدة تفرضها طبيعة الحياة الحديثة.

المظهر الثاني

الاحتفاء بالخطاب الثقافي العام

أما عن الاحتفاء بالخطاب الثقافي في بعده العام، فنجد الجريدة تمتلىء بالمقالات الاجتماعية والدينية والتاريخية، والفكرية، وقد أحصينا في عامي ٣٧ - ١٩٣٩ عدد (٢١ مقالا) تشكل ما نسبته ٩٨٪ من مجموع مقالات التنوير ويغلب على مثل هذه المقالات الطول، والاستطراد بحيث أن الجريدة تنشرها في صفحة كاملة، أو تجزئها على سلسلة متصلة من الحلقات . كما أن كتاب هذه المقالات هم من أعضاء الجمعية العربية أنفسهم أمثال الشيخ هاشل بن راشد المسكري أو علي بن محمد الجمالي أو الشيخ محمد بن هلال البرواني أو السيد حافظ بن محمد، وتلجأ الجريدة أحيانا الى نقل مثل هذه المقالات من الجرائد العربية الأخرى التي تشكل مصدرا اخباريا لها. وبخاصة جريدتي (الفتح) و(الأهرام)، أو أنها تحاول استقطاب أقلام المثقفين العرب الكبار في تلك الفترة، ونحن نقع في هذا الجانب على مقالات ثقافية عامة لمحب الدين الخطيب ومحمد لطفي جمعة، وغيرهما.

كما أن الجريدة أحيانا تعنى بنشر المحاضرات الثقافية من مثل محاضرة رودلف رويني عن (آل سعيد)، والخطب من أمثال: خطبة الشيخ سعيد بن علي بن جمعة المغيري[٣٢] في الجمعية العربية وخطبته بمناسبة افتتاح «مدرسة ويتيه» بالجزيرة الخضراء في ٦ يناير ١٩٤٢ والذي قاله فيها «**باسم الحكومة، وباسم مدير المعارف، وباسم التلاميذ والمتعلمين افتتح هذه المدرسة في هذا اليوم وهي وحيدة من نوعها بهذه الجزيرة والله سبحانه ندعو أن يبارك فيها للوطن وأبنائه فتخرج لنا من طلابها أمة راقية ترفع هذا الوطن وابناءه وترشدهم بنور العلم الى ما هو خير الدارين.. آمين».**

ثانيا : العوامل والمؤثرات

هذا هو مجمل الاحتفاءات بالخطاب الثقافي والتنويري في كافة أبعاده السياسية الوطنية والعربية والعالمية، والأدبية والثقافية العامة وتكشف قراءة ذلك الخطاب عن وجود محاور عديدة تتدرج خلالها هيمنة قوته وسيادة سطوته بسبب عاملين أساسيين لمسناهما بوضوح ونحن نستقرىء سلسلة تلك الخطابات المكثفة.

الأول : تأثير شخصيات أعضاء الجمعية العربية التي تصدر الجريدة بما في ذلك رؤساء التحرير (اللمكي - المسكري، والبرواني) سواء بفرض ايديولوجية توجيه الخطاب وتوجهه، وقد رأينا أن الجريدة أحيانا ترد على مثل تلك التهم، والنقد الذريع الذي توجهه للواقع، كما هو الحال في مقال وظائف الحكومة : «زهق الباطل» ومقال آخر بعنوان «جمعية مزارعي القرنفل» إذ تنهى الجريدة في مقالها الطويل ذلك بالفقرة التالية : «**يا أيها العرب ويا أيها المزارعون أزيلوا عن عيونكم القذى وتمسكوا بهذه الجمعية. إننا لم نخلق لنكون تحت مشيئة الفئة المتاجرة، فلنا رغبات فمن أراد العيش بيننا فليعش وإلا فلتصحبه السلامة..»**[٣٣].

والعامل الثاني : تأثير المجتمع الذي يتفاعل مع الصحافة بوصفها خطابا ثقافيا يضع حرية الرأي في مصاف الأولويات وأبعد تأثيرات هذا العامل يتمثل في

زيادة الاقبال على الكتابة في الموضوعات الاصلاحية، إما عن طريق النشر المباشر أو حتى بتواقيع مستعارة، والجريدة تمتلىء بتلك التوقيعات من مثل «أبي صالح» و«لندني» و«عُماني» و«عربي منصف» و«مسقطي» و«افلاطون» في عموده الشهير «مناظرات».

ولقد شكلت لي تلك التوقيعات المستعارة مشكلة أجلت من خلالها الحكم على كثير من تلك المقالات المهمة التي تتناول موضوعات وطنية وثقافية ذات حيوية قصوى. ولعل القراء آنذاك ومعاصري الجريدة يعرفون من وراءها خاصة وأن الذين عاصروا الشخصيات المهمة في الجمعية العربية يجزمون توجهاتهم، لكن رغم ذلك تقف محاذير كثيرة دون الأخذ المطلق بمسلمات تأكيد آرائهم حول من يقف وراء تلك المقالات، وأظن أن ظروف الفترة السياسية، وضغوط الحرب، أملت حساباتها ووجهت طاقاتها نحو المسكوت عنه من التناقض والصراع في الخطاب الثقافي العام.

أنماط الخطاب الثقافي:

وفي ضوء ذلك الاحتفاء بالخطاب الثقافي التنويري، يمكن الوقوف على نوعين من المقالات قدمت بهما «الفلق» موضوعها الاصلاحي:

الأول : مقالات يطغى عليها خطاب النقد والاختلاف والحوار،وتكثر في المواضيع السياسية الوطنية . وتنصب استراتيجيتها حول الاختلاف في قضايا ومشكلات تهم الواقع ويصل عدد مقالات هذا الخطاب حوالي ٣٥ مقالا في أعداد عامي ٣٧، ١٩٣٨م. أي بنسبة ٧٦٪ من مجموع ما نشر في مقالات الخطاب الثقافي السياسي بفروعه الثلاثة: الوطني والقومي والعالمي. وهذه النسبة عالية مقارنة بأقرانها من النسب في المقالات الأخرى، مما يعني أن جريدة الفلق قد وضعت دعوتها الاصلاحية التنويرية موضع التنفيذ مستندة في ذلك على تلمس ثغرات الواقع، واكتشاف مظاهر جموده.

الثاني : مقالات يسيطر عليها خطاب العرض والشرح والتحليل وتكثر في المواضيع الثقافية العامة، وبخاصة الاجتماعية والفكرية والتاريخية ، ويصل عدد هذه المقالات حوالي ٥٢ مقالا في أعداد عامي ٣٧ ، ١٩٣٨م، أي بنسبة ٩٢٪ من مجموع ما نشر في مقالات الخطاب التنويري الثقافي ، ويغلب على هذه المقالات توجهها العام من مثل: «الخطابة» و«المرأة في الاسلام» و«الانسانية وضرورة الرأفة» و«المال والأبناء» وفي هذه المقالات يمكن أن نكتشف العثرات الأولى في تكوين المقال وفي تشكيل مفهومه السائد : بأنه مجرد عرض وتفسير ونقل مباشر بدلا من أن يكون صياغة جديدة لفكرة أو قضية أو غير ذلك.

* * *

هذه هي صحيفة «الفلق» في جميع أطروحاتها التنويرية على كافة المستويات، تعتبر منبرا لصحافة قوية حرة وساحة يتبارى فيها الكتاب السياسيون والمفكرون والصحفيون، واتسمت مقالاتها بالصراحة والنقد اللاذع للواقع، يذكيها في ذلك سعة انتشارها ، فنجدها تصل الى أيدي أغلب العمانيين والعرب المقيمين في شرق افريقيا ، كما كانت تصل الى العمانيين في مهاجرهم الأخرى في مصر والسعودية وسوريا والكويت والبحرين والهند، اضافة الى عُمان نفسها .

المراجع والهوامش التوضيحية

١ - يتجلى مثال ذلك التأليف التاريخي : فيما قدمه العمانيون. من كتب تاريخية كثيرة أمثال: تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان«لنور الدين السالمي» و«نهضة الاعيان بحرية أهل عُمان» و«عمان تاريخ يتكلم» لمحمد بن عبدالله السالمي. و«جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار» للشيخ سعيد بن علي المغيري. و«تاريخ أهل عُمان» للشيخ سالم بن حمود السيابي و«الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» لحميد بن رزيق .. وغيرها.

٢ - تتمثل المنظومات الوثائقية في أقدم نص تاريخي مطبوع ، ويعود الى القرن الحادي عشر الهجري، وهو النص الذي كتبه عبدالله بن خلفان بن قيصر حول سيرة الامام ناصر بن مرشد أول أئمة اليعاربة، وكان المؤلف من معاصري دولة اليعاربة.

٣ - أقصد بالمهجر الشرقي (الافريقي) : المهجر الذي اتجهت إليه أفواج العمانيين بدءا من القرن الرابع الهجري، وذلك الى زنجبار وكينيا والكونغو وتنجانيقا والجزيرة الخضراء وموزامبيق. غير أن أول هجرة عرفها العمانيون هي هجرة سليمان وجيفر حفيدي الجلندي بن المستكبر بعدما دارت الحروب الطاحنة ما بينهما وبين الحجاج بن يوسف، وهجرتهما الى شرق افريقيا دون سائر بلدان العالم تدل دلالة واضحة على أن العلاقات بين العمانيين وبين افريقيا الشرقية علاقات قديمة وأن للعمانيين وجودا هناك وإلا فما الذي كان يدعوهما الى ترك أرض فارس وأرض الهند، وأرض الصين وغيرها من بلاد العالم والذهاب الى شرق افريقيا لولا أن للعمانيين وجودا هنالك؟ ويؤكد مصداقية تلك العلاقة اكتشاف أقدم مسجد في جزيرة (بمبا) أو (الجزيرة الخضراء) ويعود الى القرن الأول ومن المؤكد أن هذين الرجلين قد بنياه وذلك دليل واضح على قدم تلك الهجرات (انظر تفصيلات ذلك في : بحث لسماحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي مفتي عام السلطنة : بعنوان العمانيون وأثرهم في الجوانب العلمية والمعرفية بشرق افريقيا ، حصاد المنتدى الأدبي لعام ١٩٩٣م ، ص ١٧٨ وما بعدها).

وبعد تلك الهجرات الأولى ، تدفقت الهجرات وازدادت تبعا للظروف التاريخية والحضارية وكانت أكثر هجرات العمانيين تكثيفا الى شرق افريقيا في عهد الدولة الأموية وهي هجرات كانت بغرض التجارة ، إذ ساعدت على وجودها الرياح الموسمية التي تدفع السفن في فصل الخريف في اتجاه الجنوب الغربي فتصل في سهولة ويسر الى سواحل افريقيا الشرقية ثم تعود في فصل الربيع متجهة الى الشمال الشرقي

فتصل بها الى «بر العرب» قادمة من «بر الزنج» وهو اسم من أسماء (زنجبار).

ولقد لفتت هذه الهجرات العمانية نظر الدولة الأموية الى الأهمية الاستراتيجية لهذه البلاد (افريقيا ودفعهم الى الاهتمام بها وارسال وفود إليها مروجين لها ولحكامها وبخاصة عبدالملك بن مروان، وكانت هذه الالتفاتة موازية لالتفاتة أخرى للدولة العباسية التي أتت بعدها فقد شجع هارون الرشيد موجات المهاجرين الى هذه البقاع، وأخذت سفنهم تغزوها، مما خلد ذكرها التراث العربي وخاصة القصصي منه.

ولقد شكل هذا التنافس العربي على شرقي افريقيا ضربا من ضروب الترسيخ للوجود العربي/ الاسلامي هناك والذي تم عن طريق تتابع الهجرات العمانية إليها سواء بصورة فردية أو جماعية. وبخاصة في القرن الرابع الهجري إذ تمت فيه هجرات مكثفة للعمانيين، وبخاصة قبائل الحرث (انظر مزيدا عن ذلك في هجرات الحرث الى أواسط القارة الافريقية، «محاضرة كوليث جراد ميزون، سلسلة تراثنا، وزارة التراث القومي والثقافة - العدد (٦١).

واستمرت تلك الهجرات متواصلة في القرون اللاحقة، ففي القرن السابع عشر الهجري، قام النباهنة بالاتصال بشرق افريقيا ولم يقتصر ذلك على حدود العودة ثانية الى عمان، وانما البقاء ردحا من الزمن كلل بتزوج السلطان سليمان بن سليمان النبهاني (رابع سلاطين النباهنة) من أميرة سواحلية هي ابنة اسحاق من سلالة الشيرازيين حكام كلوه، نتج عن ذلك الزواج تنازل اسحاق (بحكم المصاهرة) للسلطان النبهاني القوي آنذاك عن حكم كلوة وبذلك أصبح أول حكام آل نبهان في شرق افريقيا والذي استمر بعد ذلك متعاقبا الى أن جاء اليعاربة، في القرون اللاحقة، وقد كان هدفهم أولا القضاء على فلول البرتغاليين الغزاة.. وتتبع نفوذهم في شرق افريقيا، وذلك إما بطلب من أمراء الأفارقة أنفسهم أو رغبة في تكوين امبراطورية عمانية تحققت فيما بعد إثر الدور الحضاري الذي قام به اليعاربة هناك. وبعدهم البوسعيديون والمزاريع الذين توسعت في عهودهم أرجاء الامبراطورية العمانية زمانا من القرن السابع عشر وحتى العشرين الميلادي ومكانا: من ممباسة الى كلوه الى بيمبا الى غيرها. راجع حدود ذلك المهجر: كتاب «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار» لسعيد بن علي المغيري ط ٢ وزارة التراث القومي والثقافة - سلطنة عمان (الفصل الثالث).

وقصدت بالمهجر الشرقي تمييزا عما يمكن أن يسمى: بـ«المهجر الشمالي» وهو المهجر الذي اتجهت إليه ثلة من الأدباء والشعراء العمانيين في مرحلة التاريخ العماني الوسيط، والمهجر الشمالي بالنسبة لأرض عمان مهجر خلقته ظروف تاريخية قديمة تمتد الى فترة الهجرات الكبرى من الجنوب الى الشمال، والتي جاءت في أعقاب انهيار سد مأرب وعمر أزد اليمن من خلاله مناطق كثيرة في شبه الجزيرة العربية كان من بينها عمان نفسها وهي هجرات لم تتوقف واستمرت تحدث في موجات تاريخية متتالية كان أشهرها الهجرات الثقافية والأدبية (الشعرية) الى البصرة حاضرة الحضارة العباسية. انظر تفاصيل ذلك مدخل الى دراسة الأدب في عُمان، د. أحمد درويش، ط١ دار الأسرة، مسقط، ص ٢٨، وأيضا مقدمة عزالدين التنوخي: لديوان الشاعر سليمان بن سليمان النبهاني ط ١ المطبعة العمومية، دمشق ١٩٦٥ ١ - ٥ ص ٢. وكذلك: «العمانيون وأثرهم في الجوانب العلمية والمعرفية بشرق افريقيا» بحث لسماحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي، حصاد المنتدى الأدبي لعام ١٩٩٣، ص ١١٨٢ وما بعدها.

٤ - صدرت جريدة «النجاح» في مارس من عام ١٩١١م، (١٣٢٩هـ)، وهي صحيفة أسبوعية تصدر كل خميس،وتعد أول صحيفة عمانية بالمعنى الحقيقي للصحافة التي تصدر في سلطنة زنجبار، فقد أصدرها حزب «الاصلاح» ورفعت شعاره «النجاح لحزب الاصلاح». وعبرت عن مبادىء وأفكار أعضائه من العرب وغيرهم. تناوب على رئاسة تحريرها كل من الشيخ ناصر بن سالم بن عديم ا لرواحي (أبومسلم) والشيخ ناصر بن سليمان اللمكي، واستمرت في الصدور حتى عهد السلطان خليفة بن حارب. انظر تفاصيل ذلك في «الاسهام العماني في المجالات الثقافية والفكرية في العهد البوسعيدي» بحث للدكتور ابراهيم صغيرون ط١، جامعة عين شمس، مركز بحوث الشرق الأوسط، ١٩٩٣، ص ٩.

٥ - صدرت صحيفة النهضة عام ١٩٤٩م وهي صحيفة سياسية يغلب عليها طابع المقال السياسي الهادف. أصدرها سيف بن حمود بن فيصل البوسعيدي وساهم في كتابة مقالاتها أعضاء الجمعية العربية في زنجبار والمناطق المجاورة لها. لم تهادن الصحيفة الحماية البريطانية في شرق افريقيا، ولذلك أوقفت وأمر المقيم البريطاني بإغلاقها عام ١٩٥٣م وفي عام ١٩٥٤ أعاد اصدارها أحمد بن محمد بن ناصر اللمكي، واستمرت في الصدور حتى عام ١٩٥٥، حينما أعيد اصدار جريدة (الفلق) بعد توقفها عام ١٩٥٤.

- المرجع فوزي مخيمر: الصحافة العمانية نشأتها تطورها اتجاهاتها: بحث مطبوع على الآلة الكاتبة مكتبة الباحث الخاصة، ص ٥٥ وكذلك (الاسهام العماني في المجالات الثقافية والفكرية)، د: ابراهيم صغيرون، حصاد المنتدى الأدبي ١٩٩٣، ص ٢٠٧.

٦ - صحيفة المرشد: أصدرها أحمد بن سيف الخروصي لتخاطب الذين يتحدثون باللغة السواحلية وانتهجت نفس الخط في مهاجمة الحماية البريطانية للجزيرة، وعندما ظهرت الأحزاب السياسية في زنجبار والجزيرة الخضراء انضم كتاب الصحيفة اليها. ظلت الجريدة مستقلة تصدر بثلاث لغات هي العربية والانجليزية والسواحلية، وذلك حتى عام ١٩٥٤. وأبرز كتاب «المرشد» سعود بن محمد الريامي وعلي بن محسن البرواني. والشيخ هاشل المسكري، وأحمد بن محمد اللمكي، (راجع تفاصيل ذلك فوزي مخيمر المرجع السابق ص ٥٦) وكذلك (بحث عبدالله بن سالم الحارثي: *قراءة في الحضور العماني وتأثيره في شرق افريقيا*: جريدة عُمان - الملحق الثقافي ليوم ٢٣ مايو ١٩٩١، ص ١٢.

٧ - صحيفة الامة أصدرها حزب الأمة عام ١٩٥٨م، أثر حصوله على مطبعة عربية من الصين الشعبية واستمرت صحيفة الأمة في الصدور كلسان حال الحزب الى أن توقفت عام ١٩٦٣م.

- المرجع: فوزي مخيمر - المرجع السابق ص ٥٧.

٨ - استنادا الى ما تم الاخبار عنها وعرض لمحتوياتها وفق مضمونها في مجلة الفلق عدد ٨/ ٤/ ١٩٣٩م، والواضح في ذلك المقال أن رئاسة تحريرها موكلة لكل من: مدير معارف زنجبار، والمستر هولنجسورث، والشيخ عبدالله بن محمد الحضرمي.

٩ - جريدة «الاصلاح» أصدرها الشيخ الأمين بن علي المزروعي (١٨٩١ - ١٩٤٧) باللغتين العربية والسواحلية وذلك بممباسة بكينيا في ٢٢ شوال ١٣٥٠هـ الموافق ٢٩ فبراير ١٩٣٢، ولقد جاءت «الاصلاح» استكمالا لمشروع الشيخ الأمين التنويري والذي كان قد بدأه باصدار دورية سماها «الصحيفة» وذلك في ٢٠ أكتوبر ١٩٣٠. وعنيت «الصحيفة» بالمسائل الدينية والاجتماعية والسياسية وتوافقت مع جهوده الاصلاحية في شرقي افريقيا وبالأخص في (ممباسة)، إذ أنه اتسم بعقلية منفتحة وفكر وثاق استقاهما من سلسلة قراءاته المتواصلة للتراث الفكري العربي، اضافة الى الصحافة والمجلات العربية والدوريات التي تصل الى شرق افريقيا وبالأخص مجلة «المنار» التي يقوم بتحريرها محمد رشيد رضا.

والاصلاح بطابعها الاصلاحي التنويري العام، كانت قد اتخذت من الآية القرآنية الكريمة «إن أريد إلا الاصلاح ما استطعت» شعارا لها. كما استفتحت أعدادها الأولى بمقتطفات من كتاب «حاضرة العالم الاسلامي» وعنيت بمقالات عديدة لأمير البيان «شكيب ارسلان».

كما أنها كانت لسان حال مقالات «الشيخ المزروعي» الاصلاحية، فلقد كتب فيها عدة مقالات تناولت موضوع الاسهام الحضاري للدولة الاسلامية في أوروبا، وأسباب تردي وانحطاط المسلمين التي لخصها في بعدهم عن جذورهم الاسلامية وعاداتهم وهويتهم العربية، كما تناول الهجمة الصليبية على أبناء المسلمين في المعاهد والمؤسسات التعليمية القائمة على النظم الغربية، ودعى الى أهمية تضمين المناهج الدراسية بمقررات تزود الطلاب والدارسين بالثقافة العربية الاسلامية وذلك لمواجهة تلك التحديات».

انظر تفاصيل اطروحات الشيخ الامين بن علي المزروعي التنويرية/الاصلاحية، ومزيدا عن صحيفة «الاصلاح» في كتاب: «تاريخ ولاية المزارعة في افريقيا الشرقية، تأليف الأمين بن علي المزروعي ودراسة وتحقيق: د. ابراهيم صغيرون، ط١، لندن ١٩٩٥ص ٧٢، ٨٠.

١٠ – جريدة (زنجبار) أشار إليها، الباحث عبدالله الحارثي في بحثه المعنون بـ«الصحافة العمانية في زنجبار: قراءة في الحضور العماني وتأثيره في شرق افريقيا» والمنشور في جريدة عمان في ٢٣ مايو ١٩٩٢ قائلا بأنها صحيفة تصدر باللغتين العربية والسواحلية في آن واحد ومن الواضح أنها متوافقة في صدورها مع جريدة الفلق كما أكد على وجودها الدكتور ابراهيم صغيرون في بحثه عن الاسهام العماني في شرق افريقيا: ص ٢٠٧.

١١ – راجع معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، ط ١، مكتبة لبنان بيروت ١٩٧٤ ص ٣٦٥ وما بعدها.

١٢ – د. نقولا زيادة: ذكريات مع صحف قديمة: جريدة عمان بتاريخ ٣١/١٠/١٩٩١ص ١٢.

١٣ – راجع معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية، د. منصور الحازمي ط٢ مطبوعات جامعة الرياض، ١٩٧٤، ص ٢٥ وما بعدها.

١٤ – المد الحضاري وأثره في أدب الخليج، محسن الكندي، سلسلة مقالات جريدة عمان ١٩٩١م (الملحق الثقافي).

١٥ – جهينة الأخبار: سعيد بن علي المغيري، المرجع السابق ص ١١٣.

١٦ – الاسهام العماني في المجالات الثقافية والفكرية: د. ابراهيم صغيرون البحث السابق، ص ٢٠٧.

١٧ – ديوان ابي مسلم البهلاني، ط، القاهرة، ص ٣.

١٨ – ديوان ابي مسلم البهلاني، ص ١١٣.

١٩ – قصيدة (المؤتمر الاسلامي) ديوان ابي مسلم البهلاني، ط١، تحقيق عبدالرحمن الخزندار، القاهرة، ١٩٨٦، ٣٥٣، ويبلغ عدد أبيات هذه القصيدة أكثر من ثمانين بيتا.

٢٠ – مجلة الهلال، جـ ١٠، ١ يوليو ١٩٠٦، ص ٥٧١.

٢١ – نقصد، هنا الدكتور ابراهيم صغيرون في بحثه السابق ص ٢١٠ فهو يرى أن أهمية هذا البحث تأتي من كون الباحث ناصر بن سليمان اللمكي، من المعاصرين للأحداث في شرق افريقيا، لذا جاء بحثه وفيه تصحيح للكم الهائل من الدراسات الأوروبية التي كرست مفاهيمها ومناهجها لتشويه تاريخ العرب والمسلمين عامة في شرق افريقيا. كما أن مجلة الهلال التي نشرت هذا البحث وأكدت أيضا على أهميته العلمية والموضوعية وأن القراء بحاجة الى رسم صور للبطولة التي قام بها القائد العماني العربي حميد بن محمد المرجبي في فتحه لبلاد الكونغو وبعض أصقاع افريقيا.

٢٢ – نذكر هنا تمثيلا ما أورده الشيخ سعيد بن علي المغيري في جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار: المرجع السابق، ص ١٥٩، عن تزيين السيوف بالأشعار ونقشها فيها: فقد أهدى الشيخ سليمان بن ناصر اللمكي عن مستعمرة (المرانم) سيفا الى ملك الألمان في برلين مطرزا بصفائح من الذهب وقد كتب عليه:

لصاحبة السعادة والسلامة ... وطول العمر ما ناحت حمامة
وعز دائم لا ذل فيه ... وإقبال الى يوم القيامة

وعن تزيين الأشعار للحصون والقلاع، فقد أورد المغيري أمثلة من ذلك في قلعة ممباسة، وهذه الأمثلة للشاعر محمد بن مسعود الصادقي وقد نظمها توثيقا لمسيرة جيوش السلطان/ سلطان بن سيف اليعربي الى (ويته)، والتي يقول في مطلعها:

كشفن عن تلك الوجوه الصباح ... اذا زمت العيس ليوم المراح
وجئن يختلن يعاتبنني ... يبسمن عن در كلون الأقاح

الى أن يقول:

كأنما القتلى بأرجائها ... من فئة الافرنج صرعى طراح.
كأنهم أعجاز نخل بها ... منقعر من عاصفات الرياح

ومن أمثلة هذا التزيين أيضا ما وجد في صفحتي سيف الامام محمد بن عبدالله الخليلي من أبيات شعرية، نذكرها كالتالي:

إذا بدى حد هذا الصارم الذكر ... فقل أعوذ برب الجن والجنس
الصارم الأخضر الغضب الذي ظهرت ... للناس أسراره في سائر القصر

٢٣ – نورد هنا هذه الأسماء اختصارا، وأدوارها الحضارية مفصلة في بحثي سماحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي والدكتور ابراهيم صغيرون السابقين وقد هدفنا الى عدم تفصيلها تمشيا مع طبيعة منهج البحث وتركيزه على ظاهرة التنوير من خلال الصحف فقط لا بقية المؤلفات. وهي لا شك كبيرة وتحتاج الى وقفات متأنية.

٢٤ – صدر كتاب «البوسعيديون حكام زنجبار» للشيخ عبدالله بن صالح الفارسي باللغة الانجليزية ثم ترجمه للعربية محمد أمين عبدالله، ونشرته وزارة التراث القومي والثقافة ضمن سلسلة تراثنا العدد ٣ لعام ١٩٨٢. والشيخ عبدالله بن صالح الفارسي من أكثر العلماء تأليفا باللغة السواحلية، وقد تبوأ منصب قاضي قضاة، وأسهم بعدد وافر من الكتب الدينية والثقافية التي لاتزال منتشرة في كل مناطق شرق افريقيا، وقد ركزت كتبه على تفسير القرآن الكريم وبيان أحكامه، اضافة الى كتبه في التاريخ والفقه نعددها في العناوين التالية:

١ – تفسير القرآن الكريم.
٢ – سور قصار. المفصل من القرآن الكريم للقراءات في الصلوات.
٣ – تفسير بعض من السور القرآنية: سورة يس، وسورة الواقعة، وسورة الملك.
٤ – تاريخ السيرة النبوية.
٥ – تاريخ السيد سعيد بن سلطان، حاكم عمان وزنجبار.
٦ – تاريخ وتراجم بعض كبار علماء المسلمين في شرق افريقيا.
٧ – شعائر الصلاة.
٨ – شعائر الصوم.
٩ – أحكام الزواج.

٢٥ – جريدة الفلق: ٦ مايو ١٩٢٩ ص ٢.

٢٦ – تشير الجريدة في أحد أعدادها الى ظاهرة سائدة في انتخاب أعضاء

الجمعية العربية وهي ظاهرة التصويت ، فقد سجلت «الفلق» عدد أصوات المترشحين كأعضاء لمجلس الإدارة ، على النحو التالي:
الشيخ ناصر بن سليمان اللمكي (٦١) صوتا والشيخ مسعود بن علي الريامي (٤٤ صوتا) والسيد حافظ بن محمد البوسعيدي (٤٠ صوتا) والشيخ محمد بن سعيد البرواني (٣٩ صوتا) والشيخ هاشل بن راشد المسكري (٣٧ صوتا) والشيخ محمد بن هلال البرواني (٣٦ صوتا) والشيخ سالم بن محمد الرواحي والشيخ سعيد بن عبدالله الخروصي (٣٤ صوتا) والشيخ سالم بن سليمان الحارثي والشيخ سليمان بن سعيد الرويحي (٢٥ صوتا لكل منهما) ـ انظر جريدة الفلق عدد السبت ١٩٣٨/١/١٤.

٢٧ – انظر مظاهر تلك التصفية والأحداث في كتاب عمان وشرق افريقيا لأحمد بن حمود المعمري، وفي كتاب صحافي ومدينتان: رحلة الى سمرقند وزنجبار لرياض نجيب الريس، ط١ ، لندن ١٩٩٧، ص ٣١٣ وما بعدها.

وكذلك في قصائد الشعر العماني الحديث أمثال : مرثية زنجبار للشيخ خالد بن مهنا البطاشي، وقصيدة الشيخ عبدالله الخليلي نبأتا زنجبار التي يقول فيها:

اخوتي اخوتي أنوما هنيئا	وعلى زنجبار أنياب فرس
غادة تستباح جهرا وشيخ	مستهان وباسل تحت رمس
ويتيم يبقى على أبويه	وغلام ترديه أحجار نكس
ورضيع يشقه العلج نصفـ	ين ويبقى بأمه كل ركس
وفتاة كأنها البدر سقيـ	مة تحت سيء الخلق نحس
وبيوت نهب ومال سليب	ووحوش تعدو بلا خوف حرس
ما لها ذمة تراعي ولا ديـ	ـن شيوعية حليفة رجس
حركتها يد الدخيل عليهم	من بريطانيا لأغراض نفس

(وحي العبقرية ، ط٢، وزارة التراث القومي والثقافة ، ١٩٩٠، ص ٢٤٧).

وكذلك قصيدة الشاعر السعودي حسن القرشي (زنجبار التي نقتطف منها المقطع التالي كتصوير للأحداث التي وقعت في زنجبار بعد أن كانت قاعدة العروبة والاسلام في افريقيا الشرقية:

وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها يقول: زنجبار

أي نار في فؤادي	زنجبار
أي يأس وانتحار	أي دمع
ذكرتني .. (ببلاط الشهداء)	لست آلوه انهمالا
يوم كنا في بلاد الغرب	وانهمارا
ينبوع ضياء	ذكرتني سطوة (الزنج)
	على البصرة حينا

(ديوان حسن القرشي ، ط٢، ج٢، دارالعودة ، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٧٣).

٢٨ – انظر مثال ذلك في عدد السبت ١٨ مارس ١٩٣٩، ص ٣، و١٩٣٨/١٢/٣١م ص ٢.

٢٩ – تطلعنا الجريدة على دعوة صريحة تطلق من أجل ابتعاث الطلاب الى الخارج لاستكمال دراستهم وقد كانت تلك الدعوة موجهة بإلحاح شديد من أقلام جريئة من مثل الأستاذ علي محمد الجمالي الذي كان أحد محرري الفلق، وقد كتب في عدد السبت ١٩٣٨/١٢/٣م مقالا «حول البعثة الزنجبارية» يناقش فيها تلك الدعوة ، وما المقال الذي أبرزته صفحتها الأولى في عددها الصادر يوم السبت ١٩٣٨/٩/١٠م.إلا نموذج واحد على ذلك، كما أن الجريدة نفسها تسمي في عددها الصادر يوم ١٩٣٨/٩/١٠ أعضاء البعثة الطلابية التي تدرس في العراق وهي تتكون من انجال المشايخ:

١ – سلطان بن أحمد المغيري.
٢ – علي بن ناصر الاسماعيلي.
٣ – علي بن عيسى البرواني.
٤ – عبدالله بن حمد بن سيف الحاتمي.

ومن الجدير بالذكر أن هذه البعثة لم تكن وحيدة في مجال التعليم الحديث بزنجبار ، فقد سبقتها جهود الحكومة في رعاية وتوسيع رقعة التعليم في مختلف المناطق داخل زنجبار وخارجها. وقد أورد الشيخ سعيد بن علي المغيري في كتابه «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار» ص (٢٠٨) نماذج لاهتمام سلاطين زنجبار بالتعليم وتنوعه لمواجهة متطلبات النهضة التي شهدتها البلاد ، مما دفعهم الى التفكير بابتعاث بعض الطلاب الى أوروبا في فترة مبكرة من القرن الماضي، فها هو السيد ماجد بن سعيد سلطان زنجبار وفي الفترة (١٨٥٦ – ١٨٧٠).

كان عازما على ارسال بعثة طلابية تتكون من عشرين طالبا الى أوروبا (بريطانيا) لتعليم الصناعات وسائر العلوم العصرية ، لكن وفاته المبكرة أحالت بينها ومن ذلك المشروع الحضاري الذي بقي حتى ارسال هذه البعثة الى العراق. والتي جاءت كمطلب حضاري كما رأينا.

كما أن «الفلق» نشرت عدة مقالات حول تلك البعثة بعنوان «زنجبار والعراق» تشكر فيها حكومة جلالة الملك غازي (ملك العراق) على قبوله لتلك البعثة التعليمية ـ انظر ذلك المقال في ١٩٣٧/٩/٣، وكذلك مقال آخر بعنوان بعثات التعليم في زنجبار، وأيضا مقال الى (معالي وزير المعارف العراقي) نشر في ١٩٣٨/٤/١٦م.

٣٠ – قصيدة في وصف رحلة «وروروا» وتتكون من ٢٩ بيتا ، وهي للشاعر سعيد بن راشد الغيثي، انظر نصها مثبتا في جريدة الفلق عدد السبت ١٩٣٩/٢/٢٥.

٣١ – جريدة الفلق : رواية الأحلام ، دون نشر اسم المؤلف ، ونشرت على مدار ست حلقات في التواريخ التالية ١٥، ٢٢، ٢٩/ ١٩٣٩/٤ – و٦، ١٣، ١٩٣٩/٥/٢٠م.

٣٢ – جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار ـــ سعيد علي المغيري ، المرجع السابق ، ص ٣٦٣.

الشيخ سعيد بن علي بن جمعة المغيري المسكري، من أعيان عمان في القرن الرابع عشر الهجري، وهو صاحب الكتاب الشهير «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار». ولد الشيخ سعيد بعمان في فلج المشايخ بناحية جعلان سنة ١٣٠٠هـ، نشأ وترعرع في كنف جده العلامة الشيخ جمعة بن سعيد المغيري ، الذي أرسله سنة ١٣٢٣هـ الى الجزيرة الخضراء. وفي سنة ١٣٥١هـ عينته حكومة زنجبار عضوا في المجلس التشريعي فيها، ومنح وسام الكوكب الدري، وفي ١٣٥٦هـ حظي بمصاحبة السلطان خليفة بن حارب: سلطان زنجبار الى أوروبا لحضور حفلة تتويج الملك جورج السادس ملك بريطانيا ، وحظي بالعديد من الأوسمة أشهرها وسام (K.B.E) وعلى اثره عرف الشيخ سعيد بلقب (السير).

والشيخ سعيد من كبار مزارعي القرنفل ،وجوز الهند في زنجبار والجزيرة الخضراء ، وله العديد من الأعمال الخيرية فيها كبناء المساجد والمدارس وتحديد الوقوفات لها من ماله الخاص كما أقام الشيخ سعيد النصب التذكاري للسلطان سعيد بن سلطان وذلك في بلدة «ويته» ومن بينها تذكار المدرسة السعيدية التي اشتركت في بنائها كل الطوائف الاسلامية.

توفي رحمه الله في الجزيرة الخضراء سنة ١٣٧٨هـ انظر مزيدا عن ترجمته الذاتية ودوره الحضاري في كل من زنجبار والجزيرة الخضراء (بيمبا) في مقدمات كتابه «جهينة الاخبار، ط١ – ٦، وزارة التراث القومي والثقافة ص ٢٦، وكذلك دليل اعلام عمان ط ١ م ٨ (موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب، ١٩٩١م، ص ٨١).

٣٣ – جريدة الفلق ، عدد السبت ٤ فبراير ١٩٣٩م.

الملحق الأول : مظاهر احتفاء جريدة ((الفلق)) بالخطاب الثقافي التنويـــري

الخطـــاب	عنوان الخطـاب	كاتبـــه	نوعه	العـدد	التاريــخ	الصفحة	ملاحظـــات
الخطـــاب السياسي الوطـنـي	- تحية العام الجديد ١٩٣٨م أنبارك أم نلعن الحكومة والإصلاح	((الفلق))	سياسي	السبت	١٩٣٨/١/١	ص١	مقال افتتاحي
	- مطالبنا والحكومة ١٩٣٩م	""	""	""	١٩٣٨/١/١٤م	ص٢	"""
	- خطابات مفتوحة إلى صاحب العزة : مدير الزراعة بزنجبار		""	""	١٩٣٩/١/٢١م	ص١	"""
	- في سبيل إرضائهم	""	""	""	١٩٣٨/١/٢١م	ص١	""
	- حالة مؤلمة (١)	الشيخ هاشل بن راشد المسكري	""	""	١٩٣٨/٢/١٩م	ص٢	
	- حالة مؤلمة (٢)				١٩٣٨/٢/٢٦م	ص٢	
	- وطن واحد أمة واحدة لغة واحدة	محب الدين الخطيب	""	""	١٩٣٨/٤/٢٣م	ص١	نقلا عن جريدة الكفاح السورية
	- نريد زعيماً	""	""	""	١٩٣٨/٤/٣٠م	ص١	
	- أمس واليوم	علي محمد الجمالي	""	""	١٩٣٨/٥/٢٨م	ص١	مقال يستعرض مقارنة ماضي العرب وحاضرهم في أفريقيا
	- شيء عن مسقط	الفلق	""	""	١٩٣٨/٥/٢٨م	ص١	
	- نداء الوطـن	""	""	""	٤ / ٦/ ١٩٣٨	ص١	
	- واجب العرب في هذه الديار	عدنان تطبيَّن الكيلاني	""	""	٢٨ /٥/ ١٩٣٨	ص١	محرر جريدة الجزيرة الدمشقية
	- من المسؤول ؟!	الفلق	""	""	١٩٣٨/٧/٢٣م	ص١	
	- حقوق المعلمين	""	""	""	١٩٣٨/١٠/١م	ص١	مقال افتتاحي
	- مشكلة العمال	""	""	""	١٩٣٨/١٠/٨م	ص١	"""
	- الجمعية العربية ما لها وما عليها	""	""	""	١٩٣٨/١٠/١٥	ص١	
	- مناهج التعليم	""	""	""	١٩٣٨/١١/١٥	ص١	
	- لماذا تأخرنا ؟	""	""	""	١٩٣٩/٤/١م	ص٢	
	- البعثة العلمية الزنجبارية إلى العراق	علي محمد الجمالي	""	""	١٩٣٨/١٢/٣م	ص٢	دعوة
	- الاقتصاد وضرورته في ميزانية الحكومة	الفلق	""	""	١٩٣٨/١٢/٧م	ص١	
	- حاجة السياسة إلى اللغة العربية	هاشل بن راشد المسكري	""	""	١٩٣٨/١٢/٣١	ص١	
	- من تاريخ الفتوحات العربية لأواسط أفريقيا المظلمة	الفلق	""	""	١٩٣٨/١٢/[illegible]م	ص١	نشر هذا المقال على عدة أعداد
	- أين إدارة الزراعة ؟	الفلق	""	"	١٩٣٩/[illegible]م	ص١	
الخطاب السياسي الوطني	- إلى حكومة مسقط	الفلق	سياسي	السبت	١٩٣٩/٣/٩	ص٤	نداء استغاثة
	- الغث والسمين	الفلق	""	""	١٩٣٨/١٠/١	ص٢	نشر هذا المقال على خمس حلقات بدءاً من بتاريخ ١٢مارس ١٩٣٩م
الخطـــاب السياسي العربي	- عقلية وزارة المستعمرات البريطانية وقضية فلسطين	الفلق	""	""	١٩٣٨/١/٨م	ص٢	نقلاً عن جريدة (الفتح)
	- الحلف الثلاثي العربي (العراق - اليمن - السعودية)		""	""	١٩٣٨/٢/٥م	ص٢	
	- صورة مصغرة (في فلسطين)	علي محمد الجمالي	""	""	١٩٣٨/٢/١٢ م	ص٣	.
	- إنجليزي مسلم يخطئ سياسة بريطانيا في فلسطين	الفلق	""	""	١٩٣٨/٢/١٢ م	ص٣	.
	- الوحدة العربية ما اسهل خلقها	""	""	""	١٩٣٨/٤/٩م	ص٢	
	- الاستعمار في الشارقة	""	""	""	١٩٣٨/٤/٩م	ص٣	
	- بيان ونداء للعرب الإسلامي	""	""	""	١٩٣٨/٤/٢٣ م	ص٢	موقع بـ" إخوانكم مسلمو فلسطين
	- مشكلة فلسطين . اللجنة العليا. بيـــان منها إلـى الشعب العربي	""	""	""	١٩٣٨/٤/٣٠ م	ص٢	
	- بيــان مــن اللجنة العليـا لفلسطين احتجاجـا على استمرار الهجرة اليهودية	""	""	""	١٩٣٨/٥/٧م	ص٣	موقع " اللجنة العربية العليا"
	- فلسطين	أبو البركات	""	""	١٩٣٨/٥/٢١	ص٣	
	- الحزب الوطني المغربي ، بيان رقم (٢٥)	الفلق	""	""	١٩٣٨/٥/٢٨ م	ص٣	
	- نص الكلمة التي ألقاها علي محمد الجمالي فـــي اجتماع يوم	""	""	""	١٩٣٨/٦/٤م	ص٣	
	- فلسطين في زنجبار	""	""	""	١٩٣٨/٦/١٢		
	- فلسطين تناشد الإنسانية	""	""	""	١٩٣٨/٧/٣٠	ص١	المقال موقع باسم " عماني "
	- فلسطين بيان عن مصائب فلسطين ونكباتها ووجوب أغاثتها	""	""	""	١٩٣٨/٤/٢م	ص١	المقال موقع باسم محمد علي الطاهر رئيس اللجنة الفلسطينية العربية بمصر
الخطاب السياسي العربي	- رد على بيان وزارة [illegible] حول مشكلة فلسطين	الفلق	سياسي	السبت	١٩٣٨/٣/٤م	ص٢	
	- بريطانيا العظمى وفلسطين	""	""	""	١٩٣٩/٣/٤م	ص٢	
	- فلسطين للعرب وحدهم ولا جدال في ذلك	""	""	""	١٩٣٩/٣/١١	ص٢	
	- عهود بريطانيا للعرب في الحرب العظمى	""	""	""	١٩٣٩/٣/١٨	ص٢	
	- الوحدة العربية والأمل بتحقيقها	""	""	""	١٩٣٩/٤/١	ص٢	
	- العالم العربي ينتظر أنصاف عرب فلسطين	""	""	""	١٩٣/١٢/٢٥ ٩	ص٢	نداء وبيان
	- الوحدة العربية والأمل بتحقيقها	""	""	""	١٩٣٩/٤/١	ص٢-	المقال موقع " لعماني " ونشر على عدة حلقات
	- المؤتمر العربي الأول (قرارات المؤتمر العربي ما هو موقف الجمعية العربية منها)	""	""	""	١٩٣٩/٥/٦		مقال سياسي
	- نصف مليون بدوي ينتصرون لعرب فلسطين	""	""	""	١٩٣٧/٩/٢٤		خبرصحفي منقول عن الكفاح الدمشقية
	- الاستعمار في الشارقة	""	""	""	١٩٣٨/٤/٩	ص٣	مقال سياسي
	- النظرات حول ٣٠يونيووفلسطين الشهيدة	""	""	""	١٩٣٨/٧/٢	ص٢	مقال افتتاحي (سياسي)
	- النظرات حول المهازل المألوفة في الاستعمار	""	""	""	١٩٣٨/٧/٢٣	ص٢	""""
	- تهويد فلسطين البطيء والسريع	""	""	""	١٩٣٨/٢/١٢	ص٢	خبر صحفي منقول عن جريدة (الفتح)
الخطـــاب السياسي العالمي	- تركيا وموقعها من الإسلام			""	١٩٣٨/١١/٢٢		
	- استيلاء ألمانيا على النمسا			""	١٩٣٨/٣/١٩		
	- نفقات الحرب العالمية			""	١٩٣٨/٤/٢٣		
	- برنامج هتلر وخطورته			""	١٩٣٨/٥/٧م		
	- اليهود في كينيا			""	١٩٣٨/٩/١٣		
	- عهود بريطانيا للعرب في الحرب العظمى	الفلق	مقال	""	١٩٣٩/٣/١٨		
	- الحالة السياسية في العلم	""	""	""	١٩٣٨/٩/١٧		مقال سياسي افتتاحي
	- أحوال الحرب	""	""	""	١٩٣٨/٩/٢٤		مقال سياسي افتتاحي (مترجم بتلخيص)
	- هل اقر الإنجليز حضرموت ثمنا للحبشة ؟	""	""	""	١٩٣٨/٥/٧		مقال سياسي
	- برنامج هتلر وخطورته	""	""	""	١٩٣٨/٥/٧		
	- إنجلترا في الخليج الفارسي	""	""	""	١٩٣٨/٥/٢١		مقال سياسي

الخطاب	عنوان الخطاب	كاتبه	نوعه	العدد	التاريخ	الصفحة	ملاحظات
الخطاب الأدبي	- قصيدة (غير معنونة)	الشاعر محمد بن سالم بن أ بكر العلوي			١٩٣٨/٢/٢٦		
	- الأدب الإسلامي	عبد الله عفيفي			١٩٣٨/٤/٣٠	ص٢	
	- قصيدة (تهنية) للسيد العالم عمر بن أحمد الشحي	عبد الله بن أحمد			١٩٣٨/٦/١٨	ص٣	
	- قصيدة (رثاء) فـي الشيخ أحمد بن محمد ملقري رئيس الجالية القمرية .	أبى صالح			١٩٣٨/٧/٩م		
	- قصيدة ذكرى الأربعين : مرثية للمغفور له السيد احمد البدوي	عبدالله أحمد بافضل	״	״	١٩٣٩/٥/٢٣		
	- قصائد غير معنونة للشاعر محمد بن سالم بن أبي بكر العلوي				١٩٣٨/٢/٢٦		
	- قصيدة " شرف الفتى بالعلم والأعمال "	عمر بن أحمد بن سميط			١٩٣٨/٧/١٦	ص٣	
	- قصيدة في مدح الشيخ محمد بن سيف المعولي	صالح بن علي الخلاسي			١٩٣٧/٨/١٣	ص٣	
	- قصيدة للقاضي عمر بن أحمد بن سميط	عمر بن أحمد بن سميط			١٩٣٩/٢/٤	ص٢	
	- قصيدة " تهنئة قدوم "	صالح بن علي الخلاسي			١٩٣٩/٢/٤	ص٢	
	- قصيدة في وصف رحـلة (وروروا) من الديـار السواحلية	سعيد بن راشد الغيثي			١٠٣٩/٢/٢٥	ص٣	
	- قصيدة أبي صالح في رثاء أحمد البدوي	أبو صالح			١٩٣٩/٤/١٥	ص٢	
	- رواية الأحـلام	؟ شاب زنجباري					نشرت في ستة أعداد
الخطاب الثقافي العام	- المال والأبنـاء	علي محمد الجمالي	״		١٩٣٨/١/١٥	١٢	(مقال ثقافي عام)
	- جـرائم	محب الدين الخطيب	״		١٩٣٨/١/١٥	ص٢	(مقال ديني) نقلا عن جريدة الفتح
	- داء المسلمين ودواؤهم	مصطفى الرفاعي	״		١٩٣٨/١/٢٩	ص٣	(مقال سياسي) نقلا عن لجريدة (الأهرام)
	- شؤون الدولة عند العرب	حسين جلال	״		١٩٣٨/٢/٥	ص٢	(مقال سياسي) نقلا عن جريدة الأهرام
	- نظرة الإسلام إلى الوطنية كعاطفة غريزية	الفلق	״		١٩٣٨/٢/١٢	ص٢	(مقال ديني) نقلا عن جريدة (الفتح)
	- صورة مصغرة	علي محمد الجمالي	״		١٩٣٨/٢/١٢	ص٢	(مقال سياسي)
	- النجاح في الحياة (١) (٢)	محمد لطفي جمعه	״		١٩٣٨/٢/٢٦	ص٢	(مقال ثقافي عام)
	- أخلاق فتاة زنجية	الشيخ هاشل بن راشد المسكري	״		١٩٣٨/٣/١٢	ص٣	(مقال اجتماعي)
	- جناية الآباء على الأبناء	الشيخ محمد بن هلال البرواني	״		١٩٣٨/٢/٢٦	ص٢	(مقال اجتماعي)
	- ليقرأ أغنياؤنا	الفلق	״		١٩٣٨/٥/١٤	ص٣	(مقال اجتماعي نقلا عن الكفاح
	- دعوة إلي التبشير بالإسلام	محمد توفيق المبروك	״		١٩٣٨/٥/١٤	ص٢	(مقال ديني)
	- المرأة في الإسلام	الفلق	״		١٩٣٨/٦/١١	ص٢	(مقال ديني)
	- النظرات حول المهازل السياسية المألوفة في العالم	الفلق	״		١٩٣٨/٧/١٦	ص٢	(مقال سياسي)
	- آل بوسعيد	الأستاذ رودلف رويتي	״		١٩٣٧/٨/٢٠		محاضرة تاريخية ألقاها بقاعة المحاضرات بالجمعية الجغرافية الملكية بمصر في مساء السبت ١٨يناير ١٩٣٠
	- سعيد بن سلطان	الفلق	״		١٩٣٧/١٠/٢٢		
	- الأخلاق الشاذة	״	״		١٩٣٧/١٠/٢٩	ص٣	(مقال اجتماعي) بدون كاتب موقع بالفلق
	- مسقط - عمان	الشيخ هاشل بن راشد المسكري	״		١٩٣٨/١١/١٩	ص٣	(مقال سياسي)
	- الإنسانية وضرورة الرأفة	الفلق	״		١٩٣٩/٣/١٨	ص٢	
	- آلة الحرب ورسول السلام	الفلق	״		١٩٣٩/٥/٢٧	ص٢	
	- الصحافة مرآة الأمة	الفلق	״		١٩٣٨/١/١٥	ص٢	
	- المـرأة	״	״		١٩٣٧/٩/١٧	ص٢	مقال اجتماعي
	- المجاز والكتابة في القرآن والحديث	حامد محيسن	״		١٩٣٨/١/٨	ص٢	مقال ديني

الملحق الثاني *

إحصائية مكونات التنوير في الخطاب الثقافي لجريدة (الفلق) لعامي ١٩٣٨ - ١٩٣٩م

الخطاب	الخطاب السياسي الوطني		الخطاب السياسي العربي		الخطاب السياسي العالمي		الخطاب الأدبي الشعري والنثري		الخطاب الثقافي العام	
المقال	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
مقال النقد	٣٧	٪٩٧	٢٠	٪٣٢	٦	٪١٧	١١	٪٢٦	٢١	٪٩٨
مقال الاختلاف	١٦	٪٨٣	١٢	٪٢٨	٤	٪١٥	٣	٪٤	١٩	٪٩٠
مقال والحوار	١٣	٪٧٣	١١	٪٢٠	٢	٪١١	٢	٪٢	٦	٪٦٠
مقال العرض	٥٢	٪٩٢	١٤	٪٢٦	٧	٪١٥	٩	٪٧	١٢	٪٥٧
مقال الشرح	٤٠	٪١٥	١٢	٪٢٠	٥	٪١٣	٧	٪٥	٩	٪٤٤
مقال التحليل	٢٣	٪٧٠	١١	٪١٣	٤	٪١٢	٣	٪٢	٨	٪٣٣

الملحق الثالث *

إحصائية الخطاب الثقافي لشخصيات جريدة الفلق لعام ١٩٣٨م

الشخصية	العدد	النسبة المئوية *
الشيخ هاشل بن راشد المسكري	٩	٪٣٩
الشيخ محمد بن هلال البرواني	٧	٪٣٨
محمد بن علي الجمالي	٦	٪٣٦
الشاعر سعيد بن راشد الغيثي	٤	٪٣٥
الشاعر صالح بن علي الخلاسي	٤	٪٣٥
أحمد بن محمد الجمالي	٣	٪١٧
محمد لطفي جمعه	٣	٪١٧
محب الدين الخطيب	٣	٪١٧
الشاعر عمر بن أحمد السحيط	٢	٪١٣
عبد الله عفيفي	٢	٪١٣
الشاعر محمد بن سالم العلوي	١	٪١٠
محمد توفيق المبروك	١	٪١٠

* هذه النسبة مُقَاسة على أساس مجموع الخطاب الثقافي العام لا العـدد .

هذا النص جزء من سيرة حميد بن محمد المرجبي المسماة (Maiysha Ya Hameed Bin Mohamed El Murjbi Yaani Tipu Tip) أي «حياة حميد بن محمد المرجبي المعروف بتيبو تيب» أملاه باللغة السواحيلية ثم ترجم هذا النص الى اللغات[1] : الألمانية والفرنسية والانجليزية . تعتمد هذه الترجمة النص الانجليزي مع استشارة النص الأصل بعض الأحيان.

مغامر عُماني في أدغال أفريقيا

سيرة ذاتية ترجمها : محمد المحروقي*

حميد بن محمد المرجبي واحد من أشهر التجار العمانيين في شرق افريقيا في مطلع القرن التاسع عشر، تاجر في الرقيق والعاج. ولد في زنجبار وكانت له صلات قوية ببعض القبائل الافريقية مما ساعد على نجاح تجارته وتقوية نفوذه حتى أن كثيرا من المستكشفين الأوروبيين للقارة الافريقية نعموا بالحماية التي وفرها لهم المرجبي واثبتوا ذلك في مراسلاتهم للجمعيات التي ينتمون إليها.

ويشير الدكتور ابراهيم الزين صغيرون (١٩٩٢: ٣٧) في دراسته الهامة [٢] أن مفوض الملكة البريطانية السير جونستون Sir H. H. Johnston أبان عن تقديره للدور المميز الذي يقوم به اثنان من كبار التجار العرب وهما الشيخ حميد بن محمد المرجبي والشيخ محمد بن خلفان البرواني في مساعدة الارساليات الانجليزية. وقال عنه وايتلي ، واحد من أبرز المهتمين باللغة السواحيلية، في مقدمته للترجمة الانجليزية : «كان تيبو تيب رجلا مشهورا وله دور بارز في توسيع التجارة العربية في تانجانيقا والكونغو الأمر الذي يمنحه أهمية تاريخية كما تمثل سيرته أهم سيرة ذاتية عرفت في اللغة السواحيلية».

ننوي في جهد لاحق أن نستكمل ترجمة هذه السيرة الذاتية كما نهم بكتابة ترجمة وافية للمرجبي ليس فقط لأن المرجبي يعتبر حلقة من حلقات الوجود العماني في شرق افريقيا بل لأن التعرف عليه تعرف على ذلك التاريخ ببعديه المضيء والمعتم دون فرح بالبعد الأول ودون مواربة للبعد الثاني، ويلاحظ المتابع تنامي الكتابة والدراسة المتصلتين بما أسميه تغليبا حقل «الزنجباريات» وان كان أغلبها قد صدر باللغة الانجليزية من بينها المشاركة الجريئة التي أسهم بها الشاب موسى الرجيبي [٣] وهي عبارة عن قاموس انجليزي ــ سواحيلي مع اثبات الأصل العربي للكلمات ذات الصلة باللغة العربية. وسيحوذ الرجيبي ريادة اذ قام بعمل قاموس آخر متعدد المداخل أي عربي - سواحيلي - وسواحيلي - عربي وهو مؤهل للقيام بمثل هذا الجهد.

وفيما يتصل بالترجمة لابد أن نشير الى انه من الصعوبة ان تُفهم هذه السيرة دون تمثل لحالة انتاجها. وهي أن منشئها المرجبي أملاها ولم يكتبها ولذا فهو يتحدث مسترسلا عند بعض النقاط ومختصرا عند نقاط أخرى. وقد يأخذه الاستطراد الى حكاية جديدة تلهب ذاكرته بما تحويه من مغامرات أو بما حققه من ثروات. وهنا نتذكر أن صاحبنا المرجبي من كبار التجار وهو يكتب هذه السيرة بعد عهد طويل بكثير من أحداثها لذا يقع في مزلقين من مزالق الحكي.

فقد تدفعه لذة سرد مغامراته الى المبالغة والتزيد فيما حقق من ثروة أو أفنى من أعداء. وينتقل أحيانا من موضوع الى موضوع دون رابط واضح ودون مقدمات مهيئة. ويمكن أن نقدم أرقام القتلى الذين حصدهم في مواجهته للساموا كدليل على أن نوعا من المبالغة يظهر هنا. ففي المرة الأولى يقتل ٢٠٠ منهم في مقابل قتيلين فقط ولا تجعل هذه الهزيمة النكراء الساموا يتعظ بل أنه يعاود الهجوم ليخسر ٦٠٠ من جنوده. وقد يعقل ذلك الفرق الكبير في الضحايا في إطار اختلاف السلاح حيث يواجه المرجبي سلاح الساموا التقليدي (السهام والرماح) بسلاح فاتك وهو البارود ولكننا لا نتصور كيف لم يأبه الساموا لفارق السلاح.

أما المثال الذي يمكن أن يقدم للحالة الثانية من حالات مزالق الحكي وهي الاستطراد وتداخل السرد بالتذكر في بعض حكاياته هي قصة الجماجم التي شاهدها (ص ١٠٠) جنوده أثناء تتبعهم للساموا. فعندما تحكي احدى الأسيرات مقتل الباحثين عن العاج في أرض الساموا يتدخل المرجبي (يلاحظ أنه هنا يمثل دور السامع للأخبار التي يقدمها بشير بن حبيب) بابداء ذكرياته أو معرفته لبعض الأماكن التي ترد في الخبر.

وقد يكون من الطبيعي أن تعكس ترجمتنا مزالق الحكي المشار إليها لاسيما المزلق الثاني. وفي مرات معدودة سنتدخل باضافة جملة أو أقل منها عندما نجد انه من الصعوبة على القاريء العربي أن يتابع سير الأحداث دون هذه الاضافة وسنضع المضاف بين معقوفتين هكذا ( ). ونطمح من نشر هذه الترجمة الأولية لهذا النص أن نعاود النظر اليها ثانية بما نجده من ملاحظات المهتمين بحقلي الترجمة والزنجباريات . كما نأمل أن نقوم بموازنة دقيقة بين النص الانجليزي الذي نعتمده هنا والنص السواحيلي.

★ كاتب وأستاذ مساعد في جامعة السلطان قابوس.



***

عندما بلغت الثانية عشرة من عمري أخذت أسافر الى البلدان القريبة متاجرا في السندروس ملازما أخي محمد بن مسعود الوردي وعمي بشير بن حبيب وعبدالله بن حبيب الورديين. تاجرت عاما كاملا في ذلك النوع من الخشب. كنت أحمل بضائع قليلة لصغر سني بينما يحمل أخي وعماي بضائع أكثر استمرت هذه التجارة سنة واحدة.

***

وعندما بلغت الثامنة عشرة كان والدي محمد بن جمعة مسافرا وقتذاك. قرر والدي وعشيرته التوجه الى أوجانجي (Ugangi) وقد بعث إلي بالخبر التالي: «قررت القيام برحلة الى أوجانجي، تعال لنذهب معا. صاحبته الى أوجانجي وبعد رجوعي ذهبت الى زنجبار (Zanzebar) بينما ذهب والدي محمد بن جمعة الى تابورة (Tabora) أونياموزي (Unyamwazi). وكان ذا كلمة ونفوذ في تابورة حيث كان مقربا من سلطانها فوندي كيرا (Fundi Kira) إذ صاهره بالزواج من ابنته منذ شبابه. واسمها كروندي (Karunde) وأمها زوجة السلطان الأولى التي كانت تتمتع بنفوذ يعادل نفوذ السلطان. لذا كان لوالدي نفوذ كبير في تابورة وعندما يجيء الى الساحل يصطحب زوجته معه ويأتي بكميات كبيرة جدا من العاج بعضها تخصه وحده ـ منحة من السلطان ـ والبعض الآخر تخص السلطان جعلها في قبضة والدي ليبيعها له كان سلطان أونياموزي في ذلك الزمان ذا مال وأتباع كثيرين يماثل سلطان أوغندا (Uganda) وسلطان كراجوا (Karagwe).

مرة كنت ذاهبا الى الوالد في تابورة فأصابني مرض الجدري في الطريق. لذا مكثنا شهرين في أونيانيامبي (Unyanyambe) بتابورة رأى والدي بعدها الذهاب الى أوجيجي (Ujiji). ولما وجدنا أن سعر العاج مرتفع بعض الشيء قرر جماعتنا العرب ـ الذين كنا بصحبتهم ـ التوجه الى أوروا (Urua) بينما فضل والدي العودة الى تابورة وعهد ببضائعه الى رجل من مريما (Mrima) يسمى مويني بكار بن مصطفى، وقال لي: «سافر معه وكن بصحبته» ـ وفي ذلك الوقت كانت البضائع المطلوبة في أروا هي الأساور والخرز ـ فكان ردي له: «لا أستطيع الذهاب الى أروا وبضاعتنا في قبضة رجل آخر من ساحل مريما وأنا في وضع التابع له، ولكن من الأفضل أن أعود معك». أجاب أبي: «لم أكن لأعطيه القيادة لو لم تكن شابا غير مجرب وهو خبير بالمنطقة أجمعها. ولكن إذا كنت تشعر أنك قادر على حمل المسؤولية فهذا أمر جيد» فأجبته: «جربني، واذا فشلت فاعهد الى رجل آخر في الرحلات القادمة». و ما كان من أبي إلا أن سلمني البضائع وعاد الى تابورة.

***

عبرنا بحيرة تانجانيقا (Tanqanyik) بزوارق أهلية لانعدام القوارب. وقد كنا قرابة عشرين تاجرا عربيا. وصلنا أوروا بمرونجو (Mrongo Tambwe's) ووجدنا التجارة فيها متوسطة ليست جيدة وليست ضعيفة كذلك. اشترينا عاجا من هناك واخترت القطع الصغيرة لأنها كانت أرخص من القطع الكبيرة لرغبة الناس في الأخيرة، بينما أقبل التجار الآخرون على القطع الكبيرة للحصول على أرباح مضاعفة. وقد عدنا بعد أن أنهينا شراء ما نريد.

***

وفي طريق العودة بلغنا خبر وفاة زعيم تابورة فوندي كيرا إذ نحن بمتوا (Mtoa) كما علمنا أن والدي أقام مكان الزعيم الراحل ابن أخيه واسمه منيوا سيري (Mnywa Sere). ثار أحد أقارب الزعيم السابق ضد منيوا سيري ولكنه لم يوفق في مسعاه للزعامة. وكان من أمر هذا الزعيم الثائر المسمى بـ ميكازيوي (Masiwa)أن تحصن بقريته وبدأ يبني المخازن ويجمع القوة والأتباع.

رأى منيوا سيري أن الحرب لازمة فحاول المواجهة عدة أسابيع ولكنه لم يتمكن من دحر أعدائه. عندما أيقن من ضعفه عن الحرب طلب من والدي مساندة العرب وأعطى والدي قرونا كثيرة من العاج بعضها من مخازنه الخاصة وبعضها من مخازن أخرى مجاورة لمخازنه. قبل العرب الهدية وشنوا هجوما استغرق شهرا كاملا حتى زعزعوا قوة ميكازيوى وقتلوا عددا كبيرا من أتباعه

وأسروا مثلهم مما اضطر ميكازيوى الى الهرب مع من نجا الى أورياكورو (Uriakuru). وحتى هذا الوقت لا يعرف أحد شيئا عن ميرابو (Mirabo). (٥)

***

حافظ منيوا سيري على سلطته وقويت شوكته. وعندما أحس بتمكنه فرض ضريبة على القوافل العربية القادمة من الساحل تلزم القوافل بتسليمها عينا من بضائعهم أيا كانت. كان ذلك أثناء الحرب بين السيدين ماجد وبرغش وهرب أكثر أتباع السيد برغش الى تابورة لاجئين الى العرب بها. وعلى الرغم من أن الزعيم منيوا سيري كان ضعيفا وفي ضائقة شديدة لم يستطع العرب النيل منه خوفا من والدي محمد بن جمعة الذي كان يتمتع بنفوذ كبير وله أتباع كثيرون. فأولاد عمه ـ المسافرون آنذاك ـ يزيدون على ثلاثين رجلا، وكل واحد منهم يتبعه عبيد كثيرون في خدمته. لقد كبح عرب تابورة رغبتهم في الانقضاض على الزعيم.

***

تزايد طغيان منيوا سيري مع مرور الوقت فقد عذب حتى الموت كروندي بنت فوندي كيرا (Karundi Binti Fundi Kira) أم عمتي (زوجة والدي) وأم أخ عمتي. فاستشاط والدي محمد بن جمعة غضبا لذاك وتوجه الى سليمان بن حمد وسلطان بن علي وثاني بن عمر وخاطبهم قائلا: لقد تجاوز منيور سيري الحد في طغيانه مع أصهاري ولابد من محاربته. فأجابوه: كنا نراقب تزايد طغيانه منذ فترة طويلة ونتجنب إخبارك تخوفا من ردة فعلك، وبما أنك قررت بنفسك محاربته فنحن نساندك، ولننتظر عودة صهرك وولدك ثم نهجم عليه وننصب ماكازيوا (Makasiwa)سلطانا بدلا منه.

***

تمت المشاورة بين أولئك الرجال الأربعة كما صح العزم في قريتنا على إحضار مكازيوي سرا الى منطقة قريبة من تابورة وتم ذلك بجهود سالم بن سيف البحري الملقب بالصبور. أعلن الوالد محمد بن جمعة وسالم بن حمد وثاني بن عمر بيانا في اليوم الثاني عشر من الاستعدادات الى جميع الموجودين من أقاربهم وكل سكان تابورة الذين يتراوح عددهم بين ٣٠٠ الى ٤٠٠ رجل جاء بعضهم من ساحل مريما فتجمعوا في منزل سلطان بن علي الذي أعد لهم وليمة كبيرة قبل أن يبلغهم البيان المذكور.

***

في الوقت ذاته أرسل الزعيم عاجا الى موسى الهندي مع أحد أصدقائه القدامى ليبيعه له في تابورة ذاتها. وكان من موسى هذا الملقب بـ «الجميل» أن أخبر الرسول بأن العرب كلهم تجمعوا عند سلطان بن علي بقصد محاربة الزعيم وقد أرسلوا سالم بن سيف لاحضار ميكازيوي. هرع الرسول لنقل الخبر الى سيده الذي كان قريبا من تجمعنا الى حد ما. وبلا تأخير أمر بضرب طبول الحرب وقرر مباغتتنا بضربة عاجلة. لم نعاجل الزعيم بالضربة الأولى. في الوقت ذاته كان حول الزعيم عدد كبير من المقاتلين ولو هاجمنا مباشرة لوقعنا في خطر كبير ولكنه استمع الى نصائح مقربيه. لم نستسغ الطعام أبدا آنذاك.

***

توجه ثاني بن عمر الى السكان القاطنين بعيدا عن تابورة وأخبرهم أنه يجب عليهم أن يذهبوا حالا الى تابورة حيث تجمع الناس وأنذرهم قائلا: إن الحرب مهلكة ومن لم يجربها فإنها هكذا ثم قرأ قوله تعالى «فلا تلوموني ولوموا أنفسكم» ابراهيم ٢٧. رابط أهل تابورة بها وهرب القاطنون بعيدا عنها ولم يبق إلا الذين ظنوا أنهم في مأمن من الحرب. بعد ١٥ يوما عاد سالم بن سيف ومعه ميكازيوى فانكشفت حالا المعركة التي دامت عدة أشهر. خسر الطرفان خلالها جملة من الرجال. وفي الشهر الرابع نزعنا الزعيم السابق ونصبنا مكانه ميكازيوى. بقيت في تابورة مدة شهرين بعد الحرب ثم توجهت الى الساحل فقد عهد الى والدي أن أبيع عاجا له ثم أعود إليه بالثمن.

وصلت زنجبار وكان الحظ حليفي فقد وجدت أن سعر العاج الصغير حجمه أغلى من الكبير وكان سعر الفرسيلة آنذاك يتراوح بين ٥٠ - ٥٥ دولارا والضريبة ٩ ريالات على الفرسيلة الواحدة. بعت العاج وبلغت والدي البضاعة التي كان طلبها. لم أذهب ثانية الى تابورة لانشغالي بأعمالي الخاصة.

لم تقيض لي رؤية الأخ محمد بن مسعود الوردي فعندما كنا ـ والدي وأنا ـ في سفر كان هو في ناجونياسا (Nago& Nyasa) لزيارة أحد أقاربه ويدعى محمد بن سعيد الملقب بـ «واتليزي (Watelezi) وأخيرا فإن محمد بن مسعود قصد ناجومويا ليتوجه بعدها الى البنادر بينما ذهبت أنا مشيا على الأقدام الى ماهينجي لشراء بعض الزيوت.

اقترضت في زنجبار بضاعة قيمتها ١٠٠٠ دولار (٦) وتوجهت الى منتيجيرا عن طريق أوهيهي، ونظرا لحسن القبول الذي كنت أحظى به تمكنت من اقتراض مال آخر يقدر بين ٤٠٠٠ - ٧٠٠٠ دولار وسافرت الى أوريري التي وجدتها كاسدة التجارة مما دفعني للذهاب الى فيبا ونيامانجا فجمعت كثيرا من العاج.

لدى عودتي من هذه السفرة الى أورونجو وجدت أخي محمد بن مسعود في زنجبار والذي لم تتيسر لي رؤيته مدة ١٢ سنة فقد كانت رحلاتنا مختلفة الاتجاهات دائما، فعندما أصل الى أورونجو يكون هو في البر حتى قيض لنا هذا اللقاء أول مرة.

لقد ربحت كثيرا من رحلتي الأخيرة. أما الأخ محمد فقد عدل عن رحلته البحرية ليكون بصحبتي. أخذ مالا قليلا يقدر بـ ٥٠٠٠ ريال ليجرب حظه في التجارة بينما أخذت أنا مالا تزيد قيمته على ٣٠٠٠٠ ريال اقترضتها من ٢٠ هنديا مسلمين وبانيان.

***

كانت المجاعة متفشية في ساحل مريما. عبرنا طريق يوري باستخدام رجال من قبيلة يتواويزي الذين رفضوا عبور طريق أوري لبعده عن مساكنهم مما اضطرني الى مفاوضة قبيلة وزارام المعروفين بأنفتهم من الاستخدام لكنهم قبلوا لما عانوه في الفترة الأخيرة من الجوع والتعب واشترطوا أجرة ١٠ ريالات لكل حمال، طلب بعضهم الربع مقدما وطلب الآخرون الثلث بالاضافة الى توفير الطعام من المأكولات النباتية.

***

عمل عندي ٧٠٠ رجل . غادرنا بتجارتنا أونجوجي (Unguja) الى مبواماجي (Mbwamaji) وكانت جلبة الاستعداد وتحميل البضاعة بارزتي الضجيج. تواصل سفرنا الى مبزي (Mbzi) التي بقينا بها ٧ ليال ثم اتجهنا الى مكامبا(Mkmb). كان طعام الحمالين الذرة التي نفدت في الطريق مما جعل الحمالين يقاسون ضغط الأحمال على بطون خاوية. وما إن وصلنا الى مكامبا حتى اشتريت مؤونة تضمن عدم نقص التغذية على الحمالين مرة ثانية وكذلك لصعوبة الحصول على مؤونة بعد هذه المحطة وحتى روفيجي Rufiji Lafty لهذا العدد الكبير من الرجال . وزعت المؤونة لكل شخص ما يكفيه مدة ٦ واحتفظت بالكمية المتبقية.

***

في اليوم المحدد للسفر لم أجد الحمالين فقد تفرقوا في القرى المجاورة مئة رجل في هذه القرية ومئة في تلك القرية وهكذا. قرعت صباحا طبول الرحيل فلم يحضر أحد وكأن الجمع قد تلاشى . عندما جاءتني الأخبار بغيابهم ذهبت بنفسي لمزيد من التأكد ـ الى القرى التي تركوا بها الحمول وقد هالني الأمر إذ لم أجد أحدا البتة. بعثت الى أخي محمد بن مسعود وأمرته أن يلحقني ببندقيتي وملابسي ومجموعة من الخدم.

سرت بمحاذاة مدينسيركو مبازي (Ndensereko Mbazi) وبعد ساعات قليلة كانت لدي قوة من السلاح والرجال . أدركنا الليل فبتنا على قارعة الطريق وفي الصباح توجهت الى قرية الحمالين وجمعت كبار السن بها وأقارب الحمالين فبلغوا على الجملة ٢٠٠ رجل. ولم يكن الحمالون قد وصلوا الى قريتهم بعد.

ضرب أهل القرية طبولهم للتجمع فجاء الحمالون الذين رأوا ما صنعت فأظهروا الطاعة وعادوا معي. واصلت الطريق لتجميع الحمالين من (Nedeng) (Reko) (Mbezi) وفتشت في كل جزء من زراما (Zarama) والحدود المحيطة بها مما يقطع في ٥ أيام فجمعت ٨٠٠ رجل . لقد لقبوني بعد هذه العملية بكينجو واتا Kingu Wta ذلك الطائر الذي ينقض خاطفا هنا وهناك. قدتهم جميعا بعصا الموت عائدين الى مكامبا.

***

من هناك توجهت الى زيزي وهي خلف منطقة كوالي حيث يسكن أحد البانيان واسمه حيلة. وهو يملك ـ في الواقع ـ دكانين، أحدهما في مبواماجي والآخر في زيزي قرب كوالا، قصدت حيلة في دكانه الثاني وسألته أن يزودني بقطع معدنية فوفر لي الكمية التي أريد. عدت بها الى مكامبا ليسبكها الصانع الذي كان بصحبتي سلاسل وضعت جميع الحمالين بها وجعلت أخي في المقدمة وتبعتهم أنا لضبط من يحاول الهرب. أطلق هؤلاء الحمالون لقب كومباكومبا (Kumpa Kumpa) على أخي وهو لقب يطلق على الشخص الذي يفتك بكل أحد.

تابعنا المسير حتى وصلنا أوروري (Urori) التي كان يتزعمها ميرري (Merere) وحال وصولنا تركت البضاعة من الخرز وغيره مما يقدر بقيمة ٦٠٠ دولار بعهدة شاب من مباواماجي (Mbuamaji) كانت المقايضة على اعتبار الوزن فالفرسيلة من الخرز يقابلها فرسيلة من العاج أما القماش فمن ١٢ الى ١٥ قطعة يعادلها فرسيلة واحدة من العاج وقطعة الصابون بفرسيلة واحدة من العاج، هنا ربحت مالا عظيما.

***

ذهبنا أنا والأخ محمد بن مسعود الوردي [٧] وبشير وعبدالله ابنا حبيب بن بشير الوردي وعمي والعديد من إخواننا ومن معنا من الاتباع الذين يبلغون ٣٠ رجلا كنا مسلحين بالبنادق تسعون منها لدى رجالنا وهي جميعا على الجملة ١٣٠ بندقية. لقد كان قرارنا واحدا وهو التوجه الى رومبا (Ruemba).

***

أغذذنا المسير حتى وصلنا الى قرية رويمبا حيث قابلنا مجموعة من الرجال من موامبا (Mwaba)ومن كيتيكار امتوكا (Kitimkara Mtuka). المواميبون هم الأخوة الصغار للحمالين الذين معي. رأينا أن ندخل رويمبا ولكننا لم نجد بها طلبتنا من العاج لذا قررت مواصلة المسير الى ايتاوا (Itawa) خلف بحيرة تانجانيقا (Tanganyika)حيث تسكن قبيلة الساموا (Samu) . خلفت أخي مع المواميين ومع خمس عشرة بندقية وأخذت البنادق الأخرى المتبقية وعددها مائة وخمس.

حاول الحمالون اثنائي عن الذهاب قائلين : «لا تذهب الى الساموا صحيح أن لديه كثيرا من العاج ولكنه لا يؤتمن. لقد قتل أعدادا كثيرة من العرب والعبيد وآخرين من ساحل مريما. ربما كان يخدعهم برؤية العاج وبرؤية بضائع أخرى ثم ينقض عليهم ومن الأفضل لك أن تبقى هنا جانيا ما يمكن من فائدة تجارية إننا نعرف شخصية الساموا على مدى طويل». في نهاية المطاف واصلنا المسير الى أورنجو (Urungu). كل الحمالين مجمعون على أننا لن نعود من هذه الرحلة، قالوا لي: «انك تحمل نفسك وبضاعتك إليه».

***

وجدنا أحد المعمرين العرب واسمه عمر بن سعيد الشقصي الذي قال لنا ناصحا : «لا تذهبوا الى أرض الساموا فمنذ أعوام طويلة ذهبت هناك برفقة محمد بن صالح النبهاني وحبيب بن حمد المعمري وآخرين من العرب والأتباع من سكان الساحل، لقد هوجمنا ونهبت بضاعتنا بل إن بعضنا قد قتل وما نجا منا إلا من التجأ الى رؤساء متامبارا (Mtambara) والى رؤساء آخرين أرى أنه من الحكمة أن تبقوا هنا حيث يمكنكم الحصول على قدر من العاج».

***

لم نأخذ بنصيحته وبعد أربع ساعات واصلنا المسير الى أرض أرونجو (Urungu)حيث عبرنا نهرا عظيما يشكل حاجزا طبيعيا مارين بعدد لا يحصى من القرى . كانت المنطقة مكتظة بالسكان مسيرة ستة أيام. والانتقال من مكان الى آخر يستغرق ساعتين نقطع خلالهما غابات وقرى تبلغ المائتين وربما الثلاثمائة غير محكمة التحصين عدا تلك الخاصة بالزعماء وهم أبناء الساموا نفسه وأبناء أخيه وأحفادهما.

مررنا خلال تلك الأيام الستة بما يقارب ألف قرية وكانت

قرى الزعماء مميزة بعظمتها. في هذا الزمان تعرضت هذه المنطقة لغزو قام به رجال المافيتي (Mafiti) الذين لم يستطيعوا التغلغل في أرض الساموا الذين دحرهم بشكل لا يمكن معه أن يفكروا ثانية في غزو أراضيه. إن سكان رويمبه وسكان ورنجو يدفعون ضريبة الى الساموا كما تفعل جميع القبائل الأخرى مثل : قبيلة بيوتو (Pweto) وكيسابي (Kisabi) وحتى أولئك الساكنون أوروا (warua).

***

بلغنا في صباح اليوم التالي مشارف قرية الساموا، صعدنا تلا صغيرا فبدت قرية الساموا في الجانب الآخر عظيمة جدا. استقبلنا بعض حاشية الساموا وأخذونا الى مكان ليس ببعيد عن القرية. وجدنا فيه المخازن الكبيرة التي بنيت في ثلاثة صفوف وهي محصنة بأخدود عظيم وأشجار شائكة. في الصباح التالي أرسل الزعيم بعض حاشيته يدعونا لملاقته، فذهبت ومعي رئيس الحمالين .أخذنا معنا بعض الثياب كهدايا. وجدناه طاعنا في السن يتراوح عمره بين السادسة والثمانين الى التسعين سنة. قال الزعيم لحاشيته: «احملوني لأريهم العاج». أخذوه محمولا على محفة فأرانا كميات عظيمة من العاج مخزونة في منزل كبير. قلت له: «ألن يهبني الزعيم قطعتين من هذا العاج» فاهتاج غضبه. هنا عرفنا حقيقة الأمر وهي أن كل هدايانا له ذهبت هباء. لقد أعطينا أتباعه بعض الهدايا وأعطونا ثلاث قطع من العاج مقابل ذلك. أما الزعيم فقد أعطيناه النصيب الأعظم من الهدايا وهو الآن ساخط علينا.

***

ودعناهم وعدنا الى مخيمنا . بعث الساموا إلينا خدمه في صباح اليوم التالي يدعونا الى قريته . فتوقعنا أننا سنحصل على بغيتنا من العاج ولكن الحقيقة التي لم تكن لتفوتنا هي أن الساموا جهز جنوده للانقضاض علينا. تقدم عشرون منا بالاضافة الى عشرة من العبيد وكنت على رأس القيادة وفجأة اصابتني ثلاثة سهام اثنان منها اصابة عرضية والثالث أصابني مباشرة. كذلك أصيب أصغرنا سعيد بن سيف المعمري واثنان من العبيد واللذان فارقا الحياة مباشرة. وعلى الرغم من هذه المباغتة إلا أننا استطعنا استغلال بنادقنا المحشوة بالرصاص وفتحنا النار عليهم فأخذ الأعداء يتساقطون كالسردين . دورة واحدة أسقطتهم كالعصافير. عندما أوقفنا إطلاق الرصاص وجدنا أن مائتين منهم ماتوا بالرصاص وآخرين ماتوا دوسا تحت الأقدام وهرب الناجون. وهكذا فخلال ساعة واحدة مات أكثر من ألف من أعدائنا. أما الخسارة من جانبنا فتتمثل في مقتل اثنين فقط من العبيد وجرح آخرين., صار الوضع الآن كالتالي : أمامنا قرية عظيمة ضرب أهلها وفروا هاربين بزعيمهم. ومع تمام الساعة الثانية كانت القرية خالية إلا من العميان والمقطعي الأعضاء الذين فقد بعضهم أنفه وآخرون فقدوا أيديهم وسملت عيون الذين ارتكبوا جرما. إن هذا الرجل لا يعرف الرحمة. بعثنا بعض الرجال الى المخيم ليتفقدوا أحوال الرجال المرابطين هناك والبضائع فوجدوهم في أمان . ثم دخلنا القرية.

***

ومع الظلام جاءت قوة وأحاطت بالقرية . فقال البعض : «لنسير إليهم ليلا ونفنيهم»، وقال آخرون : «الأفضل أن نسير نهارا». هذه قوة عديدة الرجال جمع فيها الساموا أتباع أبنائه وكل الذين يسكنون في أماكن قريبة. لم يتخلف عن المجيء إلا الذين يسكنون في أماكن بعيدة جدا. بالنسبة لي فقد كنت طريح الفراش بإصابتي لذا استدعيت خالي بشير بن حبيب الوردي وسألته عن رأيه قائلا: «أعرف مدى حرصك على اعمال الرأي الأصوب فقل لي ماذا ترى؟» وكان من رأيه أن قام مباشرة بجمع ما بين خمسين الى ستين من أفضل جنودنا وأعطاهم البنادق والذخائر.

قارن الأعداء أعدادهم الكبيرة بأعدادنا الصغيرة فغرتهم كثرتهم. أشعلوا النيران وضربوا الطبول واختلطت رائحة الغليون برائحة أشجار مخدرة. أعطيت أوامري لجنودنا ولبشير بن حبيب بأن يجعلوا عشر بنادق لكل مدخل، لن يرونا بسبب النار المشتعلة، فأفتحوا النار عليهم وعودوا بعدها مباشرة . ذهب كل عشرة الى مدخل وعندما اقتربوا منهم أطلقوا البنادق عليهم. اعتقد الأعداء ان مخابئهم تم تدميرها ، عاد رجالنا. كنا نسمع الأعداء يستصرخون بعضا. لقد تساقطوا في أماكن نومهم نفسها.

***

قبيل الصبح ذهب عدد من رجالنا ليروا القتلى من أعدائنا حيث سقط أكثر من ستمائة منهم وأسلحتهم ، من السهام والأقواس وكذا طبولهم وفؤوسهم، الى جانبهم. ومما زاد في فتكهم أنهم كانوا مشدودين الى بعضهم. مكثنا شيئا يسيرا من الوقت ومع الساعة الثامنة صباحا ظهر لنا الأعداء ثانية في تجمع آخر وكنا على أتم الاستعداد للمواجهة. لم نتعرض لهم حتى وصلوا قريبا من مخازنهم وفي أقل من سبع دقائق فتحنا عليهم النار وانهينا كل شيء. فروا مخلفين وراءهم مئة وخمسين قتيلا. أما خسائرنا فلا تذكر قتل منا اثنان فقط. عدنا الى مخيمنا بعد نزال ومطاردة دامت ساعتين.

في اليوم الثالث ظهر لنا جيش عظيم من الأعداء أكبر مما واجهنا في المرتين الأخيرتين. تقدموا حتى اقتربوا من مخازنهم هنا هجمنا عليهم هجمة واحدة أسقطت منهم مئتين وخمسين. ثم طاردهم جنودنا الى مسافات بعيدة مسيرة سبع ساعات خسرنا ثلاثة رجال وجرح أربعة.

***

بعد هذه المخاطر لم يعد أحد منا يرغب في العاج. كنا خائفين لأن البلاد شاسعة جدا وسكانها كثيرون وهم أصحاب غدر وفوق ذلك كله سوف تستغرق رحلتنا من حيث نحن - قرب قرية الزعيم - الى ارونجو أربعة أيام بما معنا من الحمول. هذا اذا لم يعترض طريقنا شيء. أقمنا بالقرية مدة شهر بعد أن تماثلت للشفاء من جروحي جمعت من معي من الأحرار والعبيد وسألتهم: «ماذا ترون أن نعمل؟» فلم يجبني أحد فطرحت عليهم وجهة نظري المتمثلة في انه يتحتم علينا تتبع الأعداء ومعرفة مكانهم لأننا لا نعرف عنهم أي شيء لمدة طويلة. قال بشير بن حبيب الوردي : «سوف أذهب أنا لأنه ليس هناك ما يستلزم أن تذهب بنفسك، ثم انك لم تستعد عافيتك بعد».

***

ترك معي عشرين بندقية وأخذ البنادق الأخرى وعدد خمسمائة من الرجال غير المسلحين. غادروا الساعة السابعة صباحا، وانتظرنا حتى الساعة الخامسة عصرا فلم يعودوا ولم نجد أي خبر منهم. خفنا عليهم كثيرا. وبعيد حلول الظلام بقليل وصلتنا أصوات الطبول من قمة التل. هاهم عادوا بالبشرى واشعلوا النار وأطلقوا الرصاص ابتهاجا. ظهروا بعد فترة وجيزة ومعهم عدد من الأسيرات والأسرى فبلغ عددهم جميعا ألف نفس بالاضافة الى قطيع عظيم من الأغنام أكثر من ألفي رأس. سألناهم عن الأخبار فأفادونا بالتالي:

***

عدنا سالمين جميعا لم نخسر نفسا واحدة وقد شاهدنا جماجم أكثر من ستين من الأحرار[٨] لا نعرف من أين قدموا. سألنا النساء الأسيرات عنهم فقلن أن معظمهم جاءوا من ارونجي لشراء العاج وكانوا - كما يبدو - يبحثون عن الطريق الى رويمبا، وهو المكان نفسه الذي تركت فيه أخي، عبرنا اورونجو الى أرض ماريرا (Marira) حيث وجدنا عامر بن سعيد الشقصي. سألنا الأسيرات: «كيف قتل هؤلاء القوم؟» فأجبن: «انه في اليوم نفسه الذي عبر هؤلاء القوم الحدود الفاصلة بين اورونجو وايتاوا ــ المكان نفسه الذي نازلنا فيه الزعيم واضطرناه للهرب - وصلتنا الأخبار بذلك. ولم يعرف القوم بما دبرناه وقتلوا من غير انذار سابق ومن تمكن منهم من الهرب فقد فقد كل شيء. لم يكن بين هؤلاء أحد من العرب. وقائدهم من كينانبوا (Kinambwa) من اورونجو. وهي واحدة من قوافل سعيد بن علي بن منصور الهنائي وسليمان بن زاهر الجابري الذي يسكن تابورة وخميس ولد متاو خادم عائلة عبدالرحمن صديق. حاز عبدالرحمن هذا ثراء طائلا يعاونه مجموعة من الشباب سكان ساحل مريما. ومن بين الذين قتلوا رجال من قبيلة واندي (Wind).

***

مكثنا يومين بعد غارتنا الأخيرة ولما تأكد لنا أننا دمرنا أعداءنا ولم نبق لهم أي قوة قررنا السطو على العاج. وزناه جميعه الكبير منه والصغير فوجدناه يبلغ الفا وتسعمائة وخمسين فرسيلة. أما الصفر فيبلغ على الأرجح سبعمائة فرسيلة بما عليه من املاح. رأينا ان ننقل العاج الى اورونجو.

غادرت بمن معي وبالعاج وبعض المقادير من الصفر. لقد حملنا ما أمكننا حمله مسافة ثلاث ساعات وقد توقفنا عندما بلغنا القرية التي اتخذتها كمركز لتجارتي وعاد الحمالون لجلب شحنة أخرى. فما إن أتى المساء حتى نقلنا كل ما نريد.

***

وصلنا أورونجو الى قرية شانجو (Changu) بشكل أخص على هذا الحال عابرين النهر حيث استقبلنا استقبالا حارا. حدثني أحد زعماء هذه القرية قائلا: «أرض الساموا كانت تحت سيطرتي ولكن الساموا نافسني عليها ونهبني أكثر من ثلاث مائة قطعة من العاج وعددا من زوجاتي. حدث هذا منذ زمن بعيد. والآن بعد وصولك هنا سوف اعتبرك كأخص أصدقائي واني أسألك ان تستوطن هذه القرية فبلاد الساموا شاسعة جدا وتحتاج لاجتيازها أربعة أشهر على الأقل وقد لا تتمكن من اجتيازها. نحن أصدقاء ولذا سوف أريك المكان الذي قتل فيه الأحرار.

***

شكرته وبعثت بعض رجالي الى كيتامبوا (Kitmbwu) الواقعة أعلى أورونجو حيث وجودوا بعض أقارب المقتولين. عندما وصل رجالي الى كيتاموا تعرف عليهم أولئك الأقارب وقالوا لهم: «لقد سمعنا أن الذي قاتل الساموا يدعى تيبو تيب ولم نتوقع أنه هو حميد بن محمد نفسه». ومن الآن سأعرف بلقب تيبو تيب الذي أطلقه على أولئك السكان المحليون. كان يقولون أن بندقيتهم تطلق في كل الاتجاهات كبيان لمدى شدتي في الحرب.

***

جاء بعض الأقارب للاطمئنان علي وهم سعيد بن علي ومن معه واقترحوا أن يسكنوا بجواري في هذه القرية فأخبرتهم أنني لن أغادر هذا المكان حتى أسحق رجال الساموا جميعهم أو يعلنوا الاستسلام. لقد أعلنت الحرب. أما سعيد بن علي فقد عاد الى موطنه السابق.

الهوامش :

١ - الترجمة الانجليزية قام بها وايتلي W. H. Whitely نشر أول مرة في مجلة شرق افريقيا للجمعية السواحلية بين عامي ١٩٥٨ - ٩ ثم أعيد طبعها بشكل مستقل في الأعوام التالية ١٩٦٦، ٧٠، ٧١، ٧٤. نعتمد هنا على الأخيرة. صدرت الترجمتان الالمانية والفرنسية كالتالي:

Bontinck, F (1974) L; uatobiographide de Hamed ben Mohammed el-Murjebi Tippo Tip (Ca. 1840 - (Academie voor Overzeese Wetenschappen : Brussel) 1905

Renault,F (1987) Un potentat arabe en Afrique centrale au XIX siecle 1906.

٢ - (Societe Francaise D'Histoired' Outre - Mer: Paris)

Soghayroun, I (1992) Islam, Christian and the Colonial (= : Muscat)

Administration in Est Africa

٣ - Al-Rijeby, M (1997) The Analyst English - Swahili Dictionary (Al - Naha Advertising & Publishing Co. LLc. Muscat).

٤ - لا يبين معنى هذه الجملة ولعل ميرابو من ألقاب الزعيم الهارب.

٥ - أسقط وايتلي الاسم واعتبره أخا فعليا والواقع يخالف ذلك، لاحظ اختلاف القبيلتين.

٦ - (إذا كان دولار ماري تريزا فهو يعادل ثلاثة أرباع) عن المترجم الانجليزي.

٧ - في الأصل Waungwana ومعناها القاموسي الرجل الحر، ويقابلها Mtumwa وتعني العبد. أو المتحضر وتطلق على كل من يعتنق الاسلام ويلبس الدشداشة. للمزيد ينظر وايتلي، معجم اللغة السواحلية.

٨ - محاكاة صوتية لصوت اطلاق البندقية. المترجم.



فيلم انجيلوبولوس : الخلود ويوم آخر.

سينما المخرج اليوناني

ثيوانجيلوبولوس

ترجمة

أمين صالح*

في السبعينات، انبثق اليوناني ثيوانجيلوبولوس كواحد من أكثر الأصوات أصالة وجدة في عالم السينما، انه واحد من المخرجين القلائل في القرن الأول للسينما الذين يجبروننا على إعادة تحديد ماهية السينما وما يمكن أن تكونه . ليس هذا فحسب ، فأفلامه تجعلنا ننفتح على سؤال أكبر وأعمق ، والذي يغدو شخصيا بالنسبة لكل منا: كيف نرى العالم بداخلنا وحولنا؟

أفلامه تمتلك الجرأة على عبور عدد من التخوم : بين الأمم، بين التاريخ والأسطورة، الماضي والحاضر ، السفر والبقاء، والانتماء والخيانة المصادفة والقدر، الواقعية والسوريالية، الصمت والصوت ،المرئي واللامرئي (أو المكبوح) ، بين ما هو يوناني وما هو غير يوناني. أفلام انجيلوبولوس لا تزعم بأنها تقول الحقيقة المطلقة ، أو توجد حلولا للقضايا والمشاكل أو توجه رسائل مباشرة ، لكنها تقترح الرغبة في التجاوز . التاريخ والأسطورة، اللحظات الوثائقية والغنائية، تجاور الحقيقي والوهمي، الواقعي والدرامي.. كل هذا يرغم المتفرج على إعادة صياغة كل ما رآه (أو سمعه) في ضوء جديد.

قبل نهاية فيلم «منظر في السديم»، في ميناء ثيسالونيكي، فجرا، الفتاة الصغيرة وشقيقها وممثل سابق يقفون جامدين فيما ترتفع من البحر يد رخامية هائلة بلا سبابة. في البداية ظهور اليد يبدو أشبه بشيء خارق ، أشبه بالمعجزة ، لكن فيما بعد نراها تنقل بواسطة هيليكوبتر عسكرية الى جهة مجهولة.

ما هي اليد؟ من أين جاءت؟ الى أين ستذهب؟ ما الذي تعنيه؟ بعض النقاد قالوا بأن هذا يمثل الماضي الكلاسيكي الذي لم يعد «يتصل» بالحاضر اليوناني. مع ذلك ، فإن تجربة مشاهدة اليد، وهي تنبثق وترتفع، تخلق إحساسا بالرهبة ، باللغز والغموض، بالكامن أو المحتمل.

يقول كيروساوا : «انجيلوبولوس يراقب الأشياء بهدوء ورصانة من خلال العدسات . ان ثقل رصانته وحدة نظرته الثابتة هي التي تمنح أفلامه قوتها.»

في سينما انجيلوبولوس ، التوتر بين شكل (وتكنولوجيا) صنع الفيلم ومحتواه الثقافي هو حاد جدا. بالتالي هناك الالحاح على تخطي الفجوة والبحث عما يسميه انجيلو بولوس «نزوع انساني جديد ، طريق جديد».

★ ناقد وكاتب من البحرين

إنه يقول : «العالم الآن يحتاج الى السينما أكثر من أي وقت مضى. ربما هي الشكل الهام الأخير من أشكال المقاومة ضد العالم المتفسخ الذي نعيش فيه. بالتعامل مع التخوم وتمازج اللغات والثقافات في يومنا، أحاول أن أبحث عن نزوع إنساني جديد، عن طريق جديد».

بطريقة أو بأخرى، يمكن اعتبار أفلام انجيلوبولوس «محاولات» لخلق أفلام، لصياغة نوع من الاتصال، لاعادة بناء الواقع والمخيلة والتاريخ والأسطورة.

الروائي ميلان كونديرا في كتابه «فن الرواية» يشعر بأن غاية الرواية هي «أن تكتشف ما تستطيع الرواية وحدها أن تكتشفه» . أفلام انجيلوبولوس تعمل بطريقة مماثلة : انها تكتشف لنا ما تستطيع السينما وحدها أن تكتشفه (مع انها نادرا ما تفعل ذلك). مثل هذه الاكتشافات غالبا ما تكون مربكة، خاصة لجمهور اعتاد على الايقاع السريع والحبكات الهوليوودية الموجهة.

لم يجد انجيلوبولوس في بلده، اليونان، الحفاوة التي تضاهي تلك التي يتمتع بها خارج البلاد، في أوروبا بالتحديد .. إذ غالبا ما يجابه باللامبالاة والمعارضة.. وهو يعلق مبتسما : «أعيش وضعا غريبا في اليونان.. لدى أنصار متعصبون وأعداء متعصبون».

ذلك لأنه يكشف الزوايا الأكثر إعتاما من التجربة اليونانية وأيضا بسبب صعوبة أفلامه ، وتحطيمها لكل ما هو مألوف ومعتاد في السينما، وخلوها من عناصر الترفيه والتسلية التي يطلبها الجمهور ، أفلامه تستدعي تركيزا مكثفا ومرهقا.

أنجيلوبولوس — حسب تعبير مايكل ويلمنجتون — هو «أحد ألغاز السينما.. المستعصية على الحل».

يتحدث بيتر بروك، في كتابه «النقطة المتحولة» ، عن وجود ثلاث «ثقافات» رئيسية في حياة الفرد. الأولى هي «ثقافة الدولة» حيث الثقافة تكون مفروضة علينا. الثانية هي «ثقافة الفرد» التي تتصل بالعالم الذي نخلقه فيما نرتد داخل ذواتنا أو نحاول الوصول الى الآخرين. الثالثة هي «ثقافة الصلات» : انها القوة التي تستطيع أن توازن تشظية عالمنا . إنها تتصل باكتشاف العلاقات، حيث مثل هذه العلاقات تصبح محجوبة ومفقودة - بين الانسان والمجتمع، بين عرق ما وآخر ، بين العالم والكون، بين البشر والآلات ، بين المرئي والخفي - وسط الطبقات واللغات والأنواع.

سينما أنجيلوبولوس هي السينما التي تعبر حدود المجالين الأولين من الثقافة — الدولة والفرد - لارتياد واستكشاف «ثقافة الصلات». أفلامه تظهر لنا مثل هذه التنويعة من الشظايا:

ثمة يد تنبثق من البحر، أداء درامي متروك دون اكتمال، رحلات غير منجزة أو لا تصل الى أي مكان ، خطوات معلقة أو مؤجلة دون أن تتحقق على الاطلاق.

إن فكرة وأسلوب وبنية وتشكيل ونسيج أفلامه هي التي توفر لنا الوسائل لتجاوز التشظي ومن ثم الدخول في ثقافة الصلات . ومع ذلك فإن جزءا مما هو متميز واستثنائي بشأن سينما انجيلوبولوس هو أنه يدع لنا فعل خلق هذه الصلات .

ما الذي يعنيه انبثاق اليد من البحر؟ ما الذي نستنتجه من تصفيق الأهل والأصدقاء ، في استحسان ، فيما يقفون حول القبر؟ أي ضرب من الزفاف ذلك الذي يتم عبر نهر يمثل التخم بين بلدين يضمران العداء لبعضهما؟ ما الذي نفهمه من لقطة طويلة ممتدة، لمئات من اللاجئين الصامتين الأشبه بالتماثيل والذين يقفون جامدين في أرض ألبانية فيما هم ينوون دخول اليونان مرة أخرى بصورة غير شرعية؟

الفيلم يمكن أن ينتهي بالتوكيد على عزلة الشخصية، كما في أفلام شارلي شابلن حيث يمضي في اتجاه الطريق العام هائما وحده، أو يمكن للنهاية أن تقترح ، بشكل أو بآخر ، اعتناقا، وبالتالي ، احساسا بالتجربة المشتركة، ومحاولة لخلق وحدة جماعية.

إن نهايات انجيلوبولوس تنتمي الى الفئة الثانية. ومن الجلي أن أفلامه تعبر الحدود لتؤسس صلات تحقق قبولا بالشظايا التي تفضي الى الاحساس بالجماعة.

حتى في فيلمه «تحديقة يوليسيس» ، بالرغم من رعب الحرب البوسنية الدائرة والفقد الشخصي الذي يشعره البطل، فإنه لا يكون وحيدا. نحن نتركه متحدا مع الفيلم الذي كان يبحث عنه، ومن ثم ، مع التراث الكلي للتاريخ والثقافة اللذين لا يتصلان بهذا القرن فحسب، بل تمتد جذورهما الى آلاف السنين في الماضي.. الى زمن هوميروس وما قبله .

أنجيلوبولوس صوت فذ ومتميز في السينما. أسفاره «الأوديسية» الداخلية المعروضة على الفيلم تذكرنا، ونحن نشرف على نهاية القرن، بما كتبه شاعره المفضل جورج سيفيريس قبل سنوات:

«لا أريد أكثر من أن أتحدث ببساطة،
أن أكون موهوبا بهذه النعمة الالهية.
لأننا أرهقنا الأغنية بالكثير من الموسيقى
الى حد أنها تغرق تدريجيا
وزخرفنا فننا كثيرا
الى حد أن معالمه تآكلت بفعل الذهب

فقد حان الوقت لنقول كلماتنا القليلة
ففي الغد سوف تقلع الروح.

أفلام ثيو أنجيلوبولوس تندرج ضمن سينما التأمل. إن محاولته المدروسة للتحليق بعيدا عن الشكل والسرد التقليديين، ترغم المتفرج على انتحال دور المشارك في التأليف والمشارك في رحلة الشخصيات على حد سواء، إذ يتعين عليه أن يتأمل الصور اوالأحداث التي تتجلى على الشاشة، بالتالي يتوجب عليه أن يتوسط بين مستويات الواقع والعرض وهذه المستويات ليست مغلقة ولا منظمة كليا.

بخلاف أفلام هوليوود السائدة التي تعتمد على الحركة (Action) والزاخرة بالأحداث، فإن في انجيلوبولوس لا نجد القليل من الأحداث. إنه يعتمد على التوتر الاستثنائي المتولد بين ما هو معروض في الصور الممتدة التي نشاهدها وتلك الصور الغائبة عن الشاشة.

كل ما يعتبر دراميا أو حدثا مهما في ا لقصة يحدث خارج الشاشة: في فيلم «اعادة بناء» تقع الجريمة داخل البيت فيما الكاميرا مركزة على خارج البيت، اغتيال السجين السياسي في فيلم «أيام ٣٦» يحدث خارج الشاشة فيما الكاميرا مركزة على نافذة الزنزانة حيث يقع الاغتيال، حادثة الاغتصاب في فيلم «منظر في السديم» غير مرئية وغير مسموعة، إنما نرى النتيجة فحسب حيث تتحرك الكاميرا نحو الفتاة الصغيرة التي تحدق في يدها الملطخة بالدم.

إن مثل هذه الأحداث نراها — نحن المتفرجين — بمخيلتنا فقط، وهذا نابع أيضا من تأثر انجيلوبولوس بالتراجيديا اليونانية التي كانت تخفي الكثير من مشاهد العنف خارج المسرح بحيث يتمكن الجمهور من التركيز على النتائج وليس الأفعال، والشيء نفسه ينطبق على المسرحين الصيني والياباني.

بترك الأشياء / الأحداث خارج الشاشة فلا نراها ولا نسمعها، فإن انجيلوبولوس يغذي مخيلتنا وينشط أذهاننا ويرغمنا على أن نكون مشاركين بفعالية في عملية «قراءة» الصور التي تفيض أمامنا. إنه يجعل أفلامه مكشوفة ومباحة أمامنا لنكملها في أذهاننا، وبذلك نختبر الموضوعات والقضايا والشخصيات والحكايات من منظور جديد، هذا يعكس الافلام التقليدية التي تقدم لنا كما هائلا من المعلومات عن الشخصيات والأحداث بحيث نشعر، عند انتهاء الفيلم، بأننا نعرف كل شيء. الدراما، حسب المفهوم المسرحي الغربي، بالكاد توجد في أفلامه، وفي بعض المشاهد لا توجد على الاطلاق.. لا كلام، لا حركة (أو القليل من الحركة). مثل هذه المشاهد السكونية، الصامتة، تحرك المخيلة، وتدفعنا الى التأمل والسبر والتأويل.

إن انجيلوبولوس يأمل، من خلال أفلامه، أن يخلق نوعا جديدا من الجمهور« ليس المستهلك الذي يستخدم عواطفه ومشاعره فقط، لكن الذي يستخدم عقله.. المتفرج الذي كان بريخت يتوق الى العثور عليه».

غالبا ما يشير انجيلوبولوس الى بريشت ضرورة أن يفكر الجمهور ويشعر في المسرح والسينما. مع ذلك، فإننا لا نختبر شيئا قريبا مما يمكن تسميته بتأثير «التغريب» بالمعنى البريختي. على العكس تماما، إن دمج الواقعي بالمسرحي في أفلامه غالبا ما يقودنا نحو اتصال عاطفي أعمق وأكمل مع الفيلم.. هذا الاتصال الذي يعانق عقولنا المفكرة أيضا.

في أفلامه نجد ذلك التزامن والتداخل بين الواقعي والتخيلي، بين الواقعي والمسرحي (السينمائي): فيلم «الممثلون الجوالون» يبدأ بستارة مسرح مغلقة وعندما تنفتح ندخل في السرد وفي الحياة «الحقيقية» للممثلين، فيلمه «رحلة الى كيثيرا» يبدأ فيما يحاول مخرج سينمائي أن ينجز فيلما عن رجل عجوز يشبه والده، وسرعان ما يتداخل الواقع والفيلم على نحو غامض، فيلمه «تحديقة يوليسيس» يتعرض لعدد من الأزمات الراهنة في دول البلقان لكنه يتمحور حول البحث عن فيلم مفقود يقال أنه أول فيلم أنجز في البلقان، وحتى في فيلم «منظر في السديم»، الذي يتسم بالواقعية، ثمة العديد من المشاهد التي تشير الى «المسرحي» أو «اللاواقعي».

انجيلوبولوس مسكون بماضي القرية اليونانية وحاضرها ومستقبلها المحتمل، وإذا علمنا بأن نصف سكان اليونان تقريبا يقطنون في مدينة واحدة هي العاصمة أثينا، فإنه يمكن النظر الى اليونان باعتبارها بلدين مختلفين. أثينا في جهة، والمدن والقرى الأخرى في جهة ثانية ومن المهم الادراك بأن الفجوة بينهما كبيرة وتتسع مع كل عام، مع كل اختراق تكنولوجي، مع كل ما يظهر في الأفق من خلل أو مشكلة مدينية معاصرة: التلوث، الجريمة.. وما شابه.

هكذا أدار انجيلوبولوس ظهره، بوعي، الى المدينة (التي ولد فيها) والثقافة (التي تربى عليها). ونظرا لأنه ليس من الشمال ولا من القرية، فإنه بهذا المعنى يكون دائما ذلك اللامنتمي، الغريب الأجنبي داخل بلده، الباحث عما لا يستطيع أن يجده في أثينا أو في الثقافة التي كان يعرفها.

انجيلوبولوس الذي يتباهى بأنه قد زار كل قرية في اليونان، قال ذات مقابلة : «القرية هي عالم كامل في صورة مصغرة. للقرى اليونانية القديمة روح وحياة، إنها مليئة بالعمل واللعب والأعياد... نحن بحاجة الى العودة الى تلك الأماكن لنجد الكثير مما لا يزال أصيلا وصادقا ومهما لحياتنا».

اليونان المرئية في أفلامه تختلف عن اليونان التي نجدها في

أفلام الآخرين حيث المواقع السياحية الجميلة والصور المتألقة والأنماط الرومانسية. إنه يقدم اليونان من منظور وبؤرة وزاوية مختلفة تماما. إنه يصور «اليونان الأخرى» تلك التي كانت مهملة مكبوحة، منبوذة ، ومحجوبة. إنها يونان الفضاءات القروية ، المساحات الصامتة ، الأصداء الميثولوجية ، الاتصالات المفقودة ، المناظر الطبيعية الشتوية، الجوالين الهائمين، اللاجئين ، الممثلين بلا خشبة مسرح ولا جمهور ، الطرقات الوحيدة في الليل، القرى المأهولة المقاهي الرخيصة ، غرف الفندق المتصدع.

إنها ليست يونان الملصقات السياحية أو المواقع الأثرية. اليونان، كما تظهر في أفلام انجيلوبولوس، هي «في مكان آخر» ، في مكان غير أثينا ومراكز السياحة. فضلا عن ذلك، فإن هذه «اليونان الأخرى» هي الحياة الأخرى التي يفضل كل واحد منا أن يكنسها تحت البساط، أو يحبسها أو يتجاهلها ويستهين بها.

إن انجيلوبولوس لا يلجأ الى الايهام بالواقع. عندما يحقق أفلاما عن «اليونان الأخرى» فإنه يصور في «اليونان الأخرى».. في القرى النائية المعزولة والمهملة والمنسية . الموقع يصبح شريكا مساويا تقريبا للقصة والشخصيات.

منذ أول أفلامه، صمم على أن يواجه هذه اليونان الأخرى.. يقول: «لقد كان ذلك اكتشافا ليونان أخرى لم أكن أعرفها. لقد التقيت مصادفة بالفضاء الداخلي الذي كان مجهولا بالنسبة لي ولأغلب أبناء جيلي.. أعني أولئك الذين ولدوا ونشأوا في المدينة، وتجاهلوا أو حتى استخفوا بهذا الواقع الآخر. لقد كان ذلك اكتشافا حقيقيا بالنسبة لي».

قبل تصوير فيلمه «الممثلون الجوالون» أمضى شهورا وهو يبحث عن المواقع النائية والتي ظلت كما هي دون أي تغيير والتي يمكن أن تتلاءم مع المراحل التاريخية المتعددة التي يقتضيها الفيلم. لقد زار تقريبا كل قرية وبلدة في اليونان، والتقط أكثر من ألفي صورة فوتوغرافية ، ثم قام برحلتين حول اليونان مع مصوره السينمائي أرفانيتيس.

إن حس انجيلوبولوس بالتاريخ يتضمن الرغبة العارمة في إعطاء مصداقية للموقع الذي يصور فيه المشهد، لقد أصر على تصوير أغلب مشاهد فيلمه «الاسكندر الأكبر» في الشتاء ، وفي قرية نائية، وقد استغرق بحثه عن هذه القرية عاما كاملا.

واذا كانت هوليوود تجترح المعجزات في محاولة إقناعنا بمصداقية المواقع حيث تحول سهول اسبانية الى سهوب روسية مغطاة بالثلوج (كما في فيلم «دكتور زيفاجو») ، فإن انجيلوبولوس يرفض مثل هذا التلاعب والتحايل، وينظر الى الموقع بوصفه شخصية وحبكة.

وفيما يتعلق بفيلمه «تحديقة يوليسيس»، فقد كان انجيلوبولوس يرغب في تصوير مشاهد سراييفو في المدينة نفسها، رغم أن الحرب كانت دائرة آنذاك. وقد سعى لمدة عامين كي يحصل على ترخيص بالتصوير هناك لكن دون جدوى، وذلك خوفا على حياته وحياة العاملين معه. وعندما سئل لماذا يجازف بالتصوير في المواقع الحقيقية رغم المخاطر والصعوبات أجاب انجيلوبولوس:

«أعتقد أن شيئا استثنائيا : وغير اعتيادي يحدث في الموقع ، في المكان الواقعي. وأنا لا أعني فقط القدرة على تصوير الديكور أو المنظر الطبيعي فعندما أكون في المكان الذي أعين فيه الفيلم تكون كل حواسي الخمس متأهبة وفعالة. أصبح أكثر وعيا . بالتالي أشعر أنني أعيش التجارب التي أريد أن أصورها».

أفلام ثيو انجيلوبولوس تتعامل مع التخوم والحدود والحواجز : الذاتية والقومية، المعاصرة والغابرة.

وهو بشكل خاص، يبدي اهتماما عميقا بماضي وحاضر دول البلقان بوصفها أقاليم جغرافية ، ثقافية ،روحية. إنه واع، على نحو موجع، بأن الحدود كانت دائما متغيرة ومتحولة في البلقان.

«كم تخم علينا أن نعبر حتى نصل الى البيت؟ .. هكذا تساءل احدى الشخصيات في فيلم «خطوة اللقلق المؤجلة». والتساؤل نفسه يتكرر في فيلمه «تحديقة يوليسيس».

إن انجيلوبولوس يدرك بوضوح أن جميع البلدان التي تشكل البلقان تتقاسم الكثير من الماضي نفسه، وبالأخص في وقوعها تحت الهيمنة التركية لمئات من السنين.

يقول انجيلوبولوس :

«يستحيل علينا أن نفهم لماذا، في نهاية القرن العشرين، يقتل بعضنا البعض. هل يهتم السياسيون المحترفون في أي مكان؟ العديد من الأمم، ومن بينها اليونان، تتسلق على أجساد القتلى من الابرياء.. إني أشير الى ذبح الألبان الراغبين في ترك وطنهم، هنا في اليونان ، من أجل مصالح سياسية معينة إني أرغب في سياسة جديدة في العالم ذات رؤية ، وهذه لن تكون مسألة توازن اقتصادي وعسكري، بل لابد أن تكون شكلا جديدا من أشكال الاتصال بين الشعوب».

يتعرض انجيلوبولوس في أفلامه الى سوء استعمال السلطة، بكافة أشكالها، وما ينجم عن هذا الفعل من عنف ومعاناة. كما يتعرض الى النظرة الأحادية، المتعصبة العدائية، الموجهة نحو الآخر، المختلف والذي يعتبر عدوا لمجرد اختلافه في المعتقد أو الموقف أو السلوك، إنه يظهر حجم المعاناة عند الآخرين التي يسببها اخفاقنا في قبول أو محاولة فهم الآخر المختلف.

وحتـى عندمـا يتناول أشكـال الفـاشية فـإنه لا يلجـأ الى الأنماط المعروفة والنماذج المبسطة، ولا يطرح الأحكام المسبقة النابعـة من موقف ايـديولوجي مـا. انه بالأحرى يجعلنـا نعي جذور وطبيعـة الفاشيـة ، وندرك بـأن هؤلاء الـذين اعتنقـوا الفاشية ليسـوا بالضرورة مستبدين وقسـاة وأشرارا بالفطرة بل هـم جوهريا أسرى إغـواء لا يقاوم: المال، البزة العسكـرية، القوة، النفوذ.. مثل هذه الاغواءات كافية لأن تجتذب الآلاف أو الملايين من الشباب.

من خلال أفلامه يتساءل انجيلـوبولوس : كيف يمكننا أن نؤسـس مجتمعا يزدهـر فيه الفـرد بلا خوف ولا قمـع؟ كيف يمكن تـأسيس نوع مختلـف من التجمع البشري؟ كيـف يمكن إذابة التعارض بين الفرد والجماعة؟

السفـر والحاجـة الى وطـن ـــ شخصي، سيـاسي ، جمالي، تاريخي، جغرافي ـ محور كل فيلم حققه انجيلوبولوس.

للرحلـة امتداد في الميثـولوجيـا اليونـانية: لنـأخذ حكـاية أجاممنـون ويوليسيـس، كلاهما يعود مـن الحرب باحثـا عن الوطن، عـن البيت. الأول يعود من طـروادة ليلقي مصرعه على يد زوجته، والثاني يقوم برحلة تدوم سنوات.

لكن الرحلة في أفلام انجيلوبولوس لا تنتهي نهاية سعيدة. الشخصيـات إمـــا أن تظـل في حـالـــة تجوال دائم (الممثلـون الجوالـون) أو لا تصل أبـدا الى المكان الـذي تـريده (رحلـة الى كيثيرا) أو أنها تعـود لكنها تجد نفسهـا منبـوذة ومرغمـة على العـودة الى المنفى (رحلـة الى كيثيرا) أو تـواجـه الموت (مربـى النحل). كـل سفر هو بحـث.. بحث شـائك محفوف بالـوجع: بحث عن الوطن، عن البيت ، عن الأب، عن الهوية.

«التـاريـخ لم يمـت ، إنـه يأخـذ غفـوة فحسـب». يقـول انجيلوبولوس. طوال مسيرته الفنية كان مفتونا كليا بالتاريخ.. التاريخ اليونـاني بالتحديد. وعلى الرغم من أنـه يتناول أحداثا حقيقية ـ الاحتلال الألماني مثلا ـ إلا أنه في استخدامه أو تمثيله لأحداث كهذه، يتجنب أي تصويـر مبسط أو تقليدي للتاريخ.. ذلك لأن أفـلامه تقودنـا الى استجواب مـاهية التاريـخ نفسه ، وماذا يعنـي أن تكون يـونانيـا أو، بالأحـرى ، فردا داخـل أية دولة.

إنه يرغمنـا على إعادة النظر في مفهوم التـاريخ وذلك حين يستحضر على الشاشـة التاريخ المنسي والمسكـون عنه (الحرب الأهلية ، مثلا). وهـو في أعماله يستفيد من الحكـايات الشعبية والأساطير والأحداث الواقعية ، ويقدمهـا معا بحيث يدفعنا الى تجاوز الأحداث نفسها لنسأل أنفسنا عن أهميتها ومعناها.

إنـه ليس مـؤرخا يصنـع فيلما بل هـو فنان يتعـامل مـع التاريخ انطـلاقا من رؤية خاصة ومنظـور مختلف. وبخلاف المؤرخين هـو لا يحاول استنبـاط أو تقـديـم نتـائج أو أحكـام نهائية. إنه معنـي أكثر بأسر شيء من الفيـض المتحرك للصور تاركا تقريـر المعاني للمتفرجين. من خلال تقاطـع التاريخ مع عنـاصر ثقافيـة أخـرى، لا يسعى انجيلـوبـولـوس الى تقديـم التاريـخ المسكوت عنـه فحسب، بـل يريـد أيضا أن يحذر مـن خطورة السعي الى استنباط استنتاجـات بسيطة وساذجة من المدى الضيق للتاريخ.

في أحد مشـاهد فيلم «الممثلـون الجوالون» نرى مجمـوعة مـن الممثلين يسيرون عبر بلـدة في شمال اليـونـان . المشهـد يستغرق عشر دقائق على الشـاشة ، ومصور بلقطة مصـاحبة Tracking واحـدة دون قطع . في بـداية المشهـد نقـرأ التاريـخ (١٩٥٢) وعنـدما تصـل المجمـوعة الى حـانـة البلدة ، يصبـح التاريـخ ١٩٣٩.. كما لو أن كـل دقيقة مـن الزمـن السينمائي تعود بهم سنة الى الوراء.

هذا المشهد لا يشير فحسب الى تجريبية انجيلوبولوس مع اللغة السينمائية ، بل أيضا الى اهتمامه العميـق بالتاريخ بشكل عام، والتاريخ اليوناني بشكل خاص. المرئي من خلال المصائر الفردية. التاريخ نفسه يصبح شخصية رئيسية.

إن أفلام انجيلوبولوس ليست تاريخية ، ولكنها تأملات في التـاريـخ .. هي بـالأحـرى أفعـال تحرر استكشافيـة تتصـل بتواريـخ خارج نطـاق ما كان مقبـولاً سابقا بـوصفه تـاريخ اليونان.

فيلـم (الممثلـون الجوالون) كـان أول معـالجة سينمائيـة للحرب الأهلية اليونانيـة ـ التي امتدت من ١٩٤٤ الى ١٩٥٠ ـ من منظور يسـاري ، ان طريقته الفريدة في تمثيـل التاريخ على الشاشة جعلت مخرجا كبيرا مثل بـرتولوتشي يعترف بأهميتها وجدتها، ففـي احدى مقـابلاتـه سئل بـرتولـوتشي عن فيلمـه التاريخي (١٩٠٠) وما إذا كان يحاول أسر الكثير مـن التاريخ الايطالي في القرن العشرين في فيلم واحد كما فعل انجيلوبولوس في فيلمه «الممثلون الجوالون»، أجاب برتولوتشي : «نعم لكنني ـ كمخرج ـ لست موهوبا مثله».

إن أفلام انجيلـوبولوس تقوم بمحـاولة للرؤية بـوضوح عبر النافذة الداكنة للتاريخ اليوناني في هذا القرن بكل صراعاته الداخلية وضغوطاته الخارجية وموروثاته ، بحيث نختبر مدى تناسج الأفراد ومصائرهم مع بيئة ثقافتهم وأزماتهم.

يقسـم انجيلـوبـولـوس أفلامـه الى ثلاثيـات ، هنـاك «الثلاثيـة التـاريخية» التـي تضم : أيـام ٣٦ ، الممثلـون الجوالون، الاسكنـدر الأكبر.. (وهي التي تركز بؤرتها على الفترة من بداية القرن الى سنوات السبعينات). وهناك «ثلاثية الصمـت» وتضم: رحلة الى كيثيرا، مربى النحل، منظر في السديم (وهي التي تتناول الزمن الحاضر).

بينما في «خطوة اللقلق المؤجلة» و«تحديقة يوليسيس» نرى أكثر المراحل التاريخية اضطرابا وقلقا : التشوش المعاصر، الحرب، المعاناة في دول البلقان.

أفلام انجيلوبولوس ليست وثائق تاريخية ، إنما هي معالجات «قصصية» غير أنها تعكس وجهة نظره في النسيج المركب للتاريخ اليوناني. وعلى الرغم من أن انجيلوبولوس كان يتبنى الفكر الماركسي إلا أنه يستحيل استنباط أية رسائل سياسية تعليمية منها . إنه يدمج المستويات الميثولوجية والثقافية وحتى الروحية، للتجربة اليونانية مستنطقا التاريخ والزمن خارج التخوم المألوفة للمفاهيم السردية والتقليدية لما هو تاريخي.

وانجيلوبولوس مفتون أيضا بالأسطورة والثقافة اليونانية، وبأصداء الماضي اليوناني : الكلاسيكي ، البيزنطي، وسواهما إن اسطورة يوليسيس وسفره تائها من مكان الى مكان وعودة أجامنون التراجيدية الى الوطن. هما من أكثر الموتيفات التي يستخدمها في أفلامه : سواء في تماثل الأحداث ، أو اختيار أسماء الشخصيات الميثولوجية، أو في الأجزاء البصرية المستقاة من تلك الأساطير. إن أفلام انجيلوبولوس حافلة بأصداء وشظايا من ماضي اليونان الكلاسيكي.

التاريخ والأسطورة — في هذه الأفلام — متشابكان ومجدولان بطريقة مدهشة وبارعة غير أن انجيلوبولوس لا يقدم معاني تبسيطية أو اختزالية لعلاقتهما بالمصائر الفردية أو تأثيرهما عليها. .

نحن نشعر بأن التاريخ والأسطورة حاضران بقوة بالنسبة للأفراد الذين نتابعهم ، لكن هذا الحضور يشير الى«غياب» الصلة والقوة والتواصل التاريخي / الثقافي بين أجيال الحاضر وذلك التاريخ، يقول الناقد فاسيليس رافاليديس:

«اليونان أشبه بدائرة ذات تقاطعات عديدة» لكن بدون مركز».

لا يخفي انجيلوبولوس تأثره العميق ، في تكويناته البصرية ، بالثقافة البيزنطية وتقاليدها الفنية في تصميم الايقونات . وهو يقول عن فيلمه «الاسكندر الأكبر» بأنه عمل بيزنطي أو ارثوذكسي يوناني لأنه مبني على عدة عناصر من الطقوس الدينية الأرثوذكسية، وتضم الموسيقى والشعائر والتطهير من خلال الدم، وبالطبع دور الايقونة في كل هذا.

قد يتوقع المرء أن يقرأ دراسة عن جذور انجيلوبولوس الثقافية بدءا من المرحلة الكلاسيكية. لكن لليونان القديمة تأثيرا بعيدا على الأجيال المعاصرة ، بعكس المرحلة البيزنطية ذات التأثير الأقوى، نظرا لأن هذه الامبراطورية التي دامت أطول من أية امبراطورية في التاريخ، كانت شبكة متعددة القوميات ومتعددة الأعراف، تشمل حدودها البلقان وتركيا وأجزاء كثيرة من الشرق الأوسط. وما جعل هذه الامبراطورية متماسكة لزمن طويل هو قوة اللغة الاغريقية، والدين الأرثوذكسي، والعائلة النووية. ولأربعة قرون تقريبا من الحكم العثماني الذي أعقب سقوط القسطنطينية ، عاصمة بيزنطة، في ١٤٥٣ ، ظلت هذه المقومات الثلاثة ـ اللغة، العائلة، الدين ـ تغذي اليونانيين بالمعنى أو الغاية ، والمركز والهوية.

ومع أن أفلام انجيلوبولوس ليست أرثوذكسية أو دينية بأي معنى إصطلاحي ، إلا أنه تأثر الى حد كبير بالتقاليد الأرثوذكسية في الرسم الأيقوني ، وهذا ما نجده ، كمثال في اللحظات «السحرية» والظواهر غير المفسرة.

يقول روبرت كابلان : «في حين تؤكد الأديان الغربية على الأفكار والمآثر ، تؤكد الأديان الشرقية على الجمال والسحر».

ومن هنا نلاحظ تميز مشاهد انجيلوبولوس بالجمال والسحر انطلاقا من هذا المنظور الشرقي.

إننا نجد تماثلا بين التكوينات البصرية السينمائية في أفلام انجيلوبولوس وتلك التكوينات التشكيلية التي يتميز بها الفن البيزنطي ، حيث ينعدم التوكيد على الدرامي والحركي، وعلى الخلفية، لالقاء ضوء أقوى على الأشكال المعروضة، المرئية من الأمام . وهذا ما يفعله انجيلوبولوس عندما يعزل شخصياته في المكان.

إن انعدام التوتر الدرامي في الفن البيزنطي هو محاولة للايحاء بالروحاني كمعارض للدنيوي. كذلك أشكال انجيلوبولوس التي لا تبدي اهتماما بالدرامي ، وإن كان غرضه يختلف تماما عن الغرض الديني للتقليد الأرثوذكسي، حيث إنه يعمل على المستوى التأملي وليس الدرامي القائم على الحركة.

إن استخدام انجيلوبولوس للقطات (Takes) الطويلة، التي غالبا ما تستغرق عشر دقائق تقريبا ، يوحي بالعلاقة «المتواصلة» بين الفن البيزنطي والرائي: بوسع المرء أن يقف ويحدق في الايقونة بقدر ما يرغب. بهذا المعنى ، الرائي هو الذي يتحكم في المدة التي تستغرقها تجربة المشاهدة. بينما المتفرج في السينما محتجز في التدفق المتطرف للصور.

إن انعدام المونتاج الكلاسيكي وايقاع السرد التقليدي ، في أعمال انجيلوبولوس ، يعني أن أفلامه هي فريدة في منح الجمهور وقتا كافيا للتفحص والمراقبة داخل كل مشهد بقدر ما يرغب. إن انعدام الدينامية السردية يفضي الى تأسيس علاقة أكثر شخصية وتأملية بين الفيلم والمتفرج تماما مثل تلك العلاقة بين الرائي والايقونات في الموقع الارثوذكسي.

الديـن، عند البيزنطيين ، والـذي يتضمن انتصـار المسيح على الموت، يجد تعبيره أسـاسـا مـن خلال المظاهـر البصريـة والسمعيـة أكثـر ممـا يجده عبر الكلمة المكتوبـة المتضمنـة في الانجيـل والتأويـل الانجيلي. التوكيـد هو على البصري، العمـل الفني والطقـس الدينـي يصبح هـو «النص» بـالتالي ، يصبـح الاحتفـال بموت المسيـح وبعثه أكثـر أهمية مـن كل الطقـوس الـدينية، ذلـك لأنـه من خـلال هـذا «السحر» يكـون الخلاص الفردي ممكنا.

سيناريوهـات انجيلوبولوس ليست معـدة عن أصل أدبي أو مسرحـي أو أي شكل آخـر، إنها نابعـة من الـرؤى الذاتيـة الخالصة. إن تعـارض انجيلوبـولوس مـع السرد الهوليوودي الكلاسيكي لا يكمن في طريقة صنـع الفيلم فحسب ، بل أيضا في كتابـة السيناريو والتي تختلـف كليا عن شكل وبنيـة وأعراف السينـاريـو التقليدي. إنه بالأحـرى، مثل العديد مـن المخرجين الأوروبيين ـ ومـن ضمنهم إنجمار بـرجمان ـ يسرد ببسـاطـة قصتـه مضيفا إليهـا الحوار. إنه لا يقـدم السينـاريـو بوصفـه تدوينـا لما يظهر على الشـاشـة وإنما كعمـل قائم بـذاته والـذي يمكن تذوقه لتضميـنـاته الثقافية والسياسية والفكـرية . يقول انجيلوبولوس :

«السيناريـو يعمل كمحفز أو محرض لكي تطفـو الأشياء على السطح».

إن معدل صفحـات أي سيناريو في هوليـوود يقارب ١٢٠ صفحة على افتراض أن الصفحة تعادل تقريبـا الدقيقة الواحدة مـن الـزمـن السينمائي. السينـاريـو الأصلي الـذي كتبـه انجيلوبـولوس لفيلم «تحديقـة يوليسيس» على سبيـل المثال ، يبلغ ٦٩ صفحة علما بأن مدة الفيلم حـوالي ثلاث ساعات ، مع ملاحظة أن عـددا من المشاهد الواردة في السينـاريو لم تصور، وعند انجيلوبولوس الصفحة لا تعادل الدقيقة الواحدة بل أربع أو خمس دقائق تقريبا.

أفلام انجيلوبـولوس لا تلتزم بالبنى السرديـة التقليدية . انها تتعـارض مـع المفـاهيـم السائدة والتـوجهـات الـرائجـة والأشكال المهيمنة في السينما التجارية التقليدية : انتاجا وكتابة وتقنية.

انجيلوبـولوس يساهـم في «إعادة ابتكار» السينما مـع كل فيلم يحققـه، ذلك لأنه يـرى في السينما وسطا جماليا وثقـافيا معا. أفلامه تثير أسئلة سينمائية جوهرية وفعالة، بدءا من هذا السؤال: ما هي الصورة؟ وما الذي تعنيه الصورة أو تقترحه؟

احدى سمات ، لنقل فضائل انجيلوبولوس أنه لا يفسر ولا يعظ.

الصـورة هـي ببسـاطـة ، مـوجـودة هنـاك تـأسر وتثير الاهتمام بحكم وجودها الشخصي. تنفتـح على قراءات متعددة، وتثير عددا مـن الانفعالات. لكن مـن الجلي أن صانع الفيلـم قد زاوج الشكل والمحتوى ليدعـونا، أو حتى ليجبرنا ، على تجاوز الصورة نفسها وتعيين معنى لها.

إنه يعـالج كل صـورة بشفافية واستبصـار ، مثلما يفعل الشاعر، منتقيـا صوره بحرص وبعناية ، لكنه يـدعها تعبر عن نفسهـا بطريقتهـا الخاصة. في أفـلامـه نجد ذلـك التوتـر بين الصورة وقـوتها الموحية بين الأساس الـواقعي والتـأثير الذي يتخطى الواقعية، إن التوتـر بين الواقع المادي للصورة والمظهر الـروحـاني ، أو ذلـك الذي يتخطـى العـالم المادي، هـو الـذي يسـاعـدنا على وصف تأثير صـور انجيلوبولـوس على المتفرج سواء في اللقطات المفردة أو في الفيلم ككل.

قبل التحدث عـن الشخصيات أو الأفكار أو القصة يـرغب المتفرج في التحدث عـن جمال وقوة صور انجيلوبـولوس. لقد كان محظوظا في تعاونه مع واحد من أعظم المصورين في العالم، هـو اليونـانـي جيـورجـوس أرفانيتيـس، الـذي عمـل مديـرا للتصوير في كل أعمال انجيلوبولـوس، منذ فيلمه الأول. وبذلك فـإنهما يتقاسمان الفعـل الابداعـي كثنائي يمتلـك رؤية فنيـة مشتركة.

في حين يتـألف الفيلـم الامريكـي عادة مـن ٦٠٠ الى ألفين لقطة في فيلم لا تتعدى مدته التسعين دقيقة، فإن انجيلوبولوس يستخدم عـددا أقل بكثير من اللقطـات في أفلامه التـي تتجاوز الساعتين.

إن محاولتـه المدروسة في تمديـد اللقطـة وفي تركهـا دون إعاقة أو مقاطعـة تعني أنه لا يدعو المتفرج أن يتابـع بانتباه ما يحدث فحسـب، بـل أن يكـون واعيـا لعمليـة تجلي اللحظـة أو اللحظات ، كما تحدث في الزمان والمكان.

في عصر تـزايـد سرعـة المونتـاج في الأفـلام والاعـلانـات التجاريـة والفيديـو كليب ، فـإن أفلام انجيلـوبولـوس ترغـم المتفرج على العودة الى نقطـة الصفر ورؤية الصورة المتحـركة بأعين جديدة.

يقـول الناقـد وولفرام شـوتـه : «إن وسطـه الشعري هـو الزمن ، هذا يتيح للمتفرج أن يخلق صوره الخاصة من الصور المعروضة على الشـاشـة. نعم ، إنها ترغمـه على فعل ذلك، بينما يظل مـدركا للوسـائل التقنية المستخـدمة : اللقطات الطـويلة، اللقطـات المتعـاقبة ، لقطـات البـان (Pan) المتمهلة واللقطـات (Takes) الطـويلـة. إنها مشاهد مـن رحلة عبر العالم، بنـى هذه المشاهـد المركبة تحرض المتفـرج على القيام بـرحلته الـداخلية الخاصـة».

إن افتتان انجيلوبـولوس بالكادر المفرد يعني أنـه قد طور

شكلا من السرد السينمائي يعتمد على اللقطات الطويلة المتواصلة دون انقطاع، والمستمرة لعدة دقائق ،والتي غالبا ما تتضمن لقطات مصاحبة (Tracking) طويلة. إن الصورة المتواصلة تتيح لنا حرية اختبار أو اكتشاف، واقعية الصورة فيما هي تتجلى تدريجيا في زمن حقيقي وبالحد الأدنى من حركة الكاميرا.

لكن ينبغي علينا أن نعاين استغراق انجيلوبولوس بـ«الصورة المتواصلة» على مستوى آخر فبإمكان المرء أن ينظر الى أفلامه على أنها «صامتة».. فهي تحتوي على القليل من الحوار. النتيجة هي أن لدينا لحظات مريرة في حين يتوجب علينا أن نركز على الصورة كليا، أيضا هناك غالبا مقطوعات موسيقية قوية لكي نستجيب إليها في تناغم مع الصورة التي أمامنا.

ونحن أيضا نشعر ، على نحو عارم، بمتعة تمنحها لنا اللقطة نفسها، والتي تتيح لنا أن نحدق ليس داخل الصورة فحسب بل «من خلالها» أيضا.

إن انجيلوبولوس في اعتماده على الصورة المتواصلة يمضي في الاتجاه المعاكس لسينما ايزنشتاين وفيرتوف في توكيدهما على المونتاج وفي الاتجاه المضاد للصور المتشظية والايقاعات السريعة التي تكرسها الاعلانات التليفزيونية والفيديو كليب، وأفلام هوليوود . إن افلام انجيلوبولوس تعمل ضد كل هذا، سواء في الايقاع أو في مقاومة التشظي.

أعمال انجيلوبولوس مضادة للسرد المتمركز على الحوار والذي تعتمده التقاليد الأمريكية وغيرها في القص السينمائي، الأفلام التقليدية، حتى تلك التي تعتمد على الحركة (action) ، تعول كثيرا على الحوار، بينما أفلام انجيلوبولوس تعتني بالصورة قبل كل شيء.

وعندما يلجأ الى الحوار، فإن الحوار لا يفسر شيئا، وبدلا منه يحل الصمت في أغلب الأحيان. إن انجيلوبولوس يستخدم الصمت، في كل أفلامه، ليأسر اللحظات ذات الكثافة العالية، الحافلة بالغموض أو الفرح أو الحزن أو الرغبة، والتي لا يمكن التعبير عنها باللغة المنطوقة، ويصعب تفسيرها في كلمات . إن جزءا مما يوحيه من خلال مثل هذه المشاهد هو أن الكلام يمكن أن يأخذنا بعيدا، وبالتالي فإننا أمام لغة غير شفهية تتمثل في الأصوات والموسيقى، الايماءات التحديقات إنها اللغة البصرية.

لدى انجيلوبولوس مفهومه وتصوره الخاص للشخصية، إنه يتخطى مفاهيم السيكولوجيا، والتي هي أساس الكثير من التجربة الغربية في هذ القرن. إن حاجة هوليوود الى «شخصية» قوية تتصل ، هذه الحاجة، بشكل مباشر بدعوة أرسطو الى ضرورة وجود دافع واضح، وتصوير قائم على السبب والنتيجة للصراع الداخلي المتمحور على تعارضات ونزاعات معينة والتي يجب مجابهتها وحلها.

من جهة أخرى ، هناك مساهمة فرويد في الحفريات الواعية واللاواعية داخل الشخصية . هكذا ، فإن هذه المنظورات الموجهة داخليا هي التي شكلت الثقافات الغربية فيما يتصل بنظرتها ومفهومها للشخصية.

إن تصوير انجيلوبولوس للشخصيات يتعارض مع قرون من رسم الشخصية في الغرب.. ففي أعماله لا نجد حوارات محللة للذات بوعي ممتحنة الدوافع والقيم، ولا بواعث «فرويدية». إنه يعرض الشخصية من «الخارج» وبرغمنا على أن نبحث وندرس ونعاين احتمالات أخرى تشكل الهوية الشخصية الفردية، غير تلك التي عرضت بجاهزية أكثر في الماضي. وكما يلاحظ الناقد اليوناني نيكوس كولوفوس «الشخصيات هي علامات انسانية وليست أشكالا سيكولوجية».

في أفلام انجيلوبولوس يصعب التوصل الى معرفة أية شخصية على المستوى الشخصي . إننا نشعر بأنها ذوات وعلامات بنفس الدرجة . ونحن نبقى خارج مشاعرها الدفينة وأفكارها العميقة ودوافعها السيكولوجية.

بإزاحة الدوافع السيكولوجية ، لا يتيح لنا انجيلوبولوس أن نعرف الشخصية بأية وسيلة مألوفة ومعتادة والتي بها عادة نتوصل الى معرفة الشخصيات السينمائية إننا نراقب الشخصية فحسب ، نرى أفعالها، لكننا لا نسمعها تعبر عن أفكارها ومشاعرها ومبرراتها ودوافعها ، إننا لا نعرف كيف تشعر أو فيم تفكر . مع ذلك فإننا نبدأ في «الاحساس» عبر تراكم التفاصيل واللقطات واللحظات ، بمدى الضغوطات والكوابح والأعباء الرازحة على كاهل الشخصية. وانجيلوبولوس يفعل ذلك ليتحاشى النزوع الميلودرامي أو الوجداني.

في عالم انجيلوبولوس ، ليس واضحا ما إذا كانت الشخصيات هي في مركز أو محيط «الفعل» النامي كمثال، إليكترا في «الممثلون الجوالون» تنبثق كشخصية رئيسية في الفرقة لكنها غالبا ما تقف في الخلفية فيما الأحداث تتجلى في مقدمة الكادر.

إذن، أن تكون الشخصية رئيسية قد يعني في أحوال كثيرة أن تكون ببساطة شاهدة على ما يحدث أكثر مما هي محركة أصلية أو ناشطة رئيسية.

في أفلام انجيلوبولوس نجد أصداء من أعماله السابقة، سواء في الشخصيات والمواقع والأحداث والثيمات والحالات أو الحوارات .. كما في أعمال فولكنر وماركيز ، حيث كل عمل يجد

مرجعه وإحالاته واشاراته الضمنية في أعمال سابقة.

في أفلامه نلاحظ وجود روابط . كل فيلم يحمل أصداء فيلم سابق. والشخصيات والأسماء تتكرر من فيلم الى آخر:

شخصيات فيلم«الممثلون الجوالون» يظهرون مرة أخرى في فيلم «منظر في السديم»، أكبر سنا لكنهم لا يزالون في حالة تجوال، اسم «الكسندر» يتكرر في أكثر من فيلم، فيلم«تحديقة يوليسيس» يبدأ بلقطات من فيلم «خطوة اللقلق المؤجلة» / الشخصية الرئيسية في فيلم «رحلة الى كيثيرا» مخرج سينمائي يدعى الكسندر وشقيقته «فولا» (الاسمان يتكرران أيضا في فيلم «منظر في السديم»).

إن الأشكال والأسماء والثيمات المتكرر حدوثها ضمن أعمال انجيلوبولوس تسعى الى فعل ما يفعله الفن دائما : تجاوز التاريخ نفسه لاقتراح صلات، أصداء، علاقات.

للموسيقى أهمية كبرى في أعمال انجيلوبولوس: الأفراد يعبرون عن أنفسهم ليس من خلال الحوار بل عبر الأغنية والرقص. وكما أن الدراما اليونانية القديمة، في المجالين التراجيدي والكوميدي، كانت تبدأ بالأغنية والرقص ، فإن فيلم «إعادة بناء» ، مثلا يبدأ وينتهي بلحن شعبي جبلي.

«الممثلون الجوالون» يبدأ وينتهي بعازف أكورديون، في حين تنشب أغلب الصراعات والتعارضات «السياسية » ، ضمن الساعات الأربع (مدة الفيلم) من خلال الأغاني المتعارضة.

في «رحلة الى كيثيرا» ، حين يعود الشيوعي العجوز من منفاه في روسيا، بعد ثلاثين عاما، الى قريته في مقدونيا ، فإنه يؤدي رقصة شعبية على قبر صديقه المناضل ويردد أغنية شعبية تقليدية (الأغنية تصبح موتيفا طوال بقية الفيلم). الموت هنا منظور ليس كمحنة فحسب بل كانعتاق بهيج للروح من الجسد. إنها لحظة احتفال. في نهاية الفيلم، عندما تنفيه السلطات مرة أخرى، ويشعر بأنه مخذول من ثقافته وأصدقائه القدامى، يبدأ في ترديد الأغنية ذاتها مرة أخرى. الأغنية هنا توحي، على نحو تهكمي ، بأن النفي هو أيضا نفي عن الثقافة الشعبية وعن الماضي من قبل القرويين المعاصرين الذين يلهثون وراء الثراء السريع ببيع أراضيهم الى المستثمرين.

ايليني كاريندرو ألفت موسيقى كل أفلام انجيلوبولوس بدءا من «رحلة الى كيثيرا» . موسيقاها لا تبدو يونانية ، وليست متجذرة في أي تقليد موسيقي قومي مع أننا نشعر بأنها أوروبية.

إيليني قد أكدت بأنها - وبتوجيه من انجيلوبولوس - قد تفادت أن تبدو موسيقاها فولكلورية، يونانية ، أو حتى شعبية.. والطابع الكلاسيكي لم يكن ملائما ، ما يبدو مهما بشأن مقطوعات ايليني ، انها توحد الفيلم صورة وصوتا، وتربط صور اليونان ـ البلقان التي نراها بشيء أكبر ، شيء وراء المكان والزمان، إن موسيقى ايليني تساعد على خلق مستوى «روحاني» للصورة . إنها موسيقى المكان الداخلي بالاضافة الى المناظر الطبيعية.

في فيلمه «الاسكندر الأكبر» نجد تضمينا لاحدى قصائد الشاعر اليوناني جورج سيفيريس الحائز على جائزة نوبل، والذي يقول فيها : «صحوت وبين يدي رأس رخامي يرهق مرفقي ولا أعرف أين أضعه».

مع مثل هذا التاريخ الطويل والمتنوع والتراث المتنوع والمتعدد الأشكال من القصة والأغنية والدراما والموسيقى والشعر والعمارة والدين.. كيف يمكن للمرء أن يستفيد من ذلك الموروث ويشعر به.

تقول القصيدة :

صحوت وبين يدي رأس رخامي
يرهق مرفقي ولا أعرف أين أضعه،
كان ينحدر نحو الحلم لحظة خروجي من الحلم
وهكذا تتحد حياتي بحياته حتى يصعب الفصل
بينهما.
انظر الى العينين.. ليسا مفتوحتين ولا مغمضتين
أتحدث الى الفم الذي يحاول جاهدا أن يتكلم
أمسك الخدين اللذين انتقلا وراء البشرة
لم تعد لدي القوة
يداي تختفيان وتعودان إلي مشوهتين.

لقد أثبت انجيلوبولوس بأن روح فيلمه تعكس تماما روح هذه القصيدة. وكما يقول سيفيريس ، اليونان الحديثة محاطة بأشياء وأجزاء وأصداء الماضي. لكن ماذا نفعل بها ؟ أي دلالة نضفيها عليها؟

علينا أن نلاحظ بأن سيفيريس وانجيلوبولوس معا يوحيان بأن هذا السؤال لم ينشأ في واقع اليقظة وإنما في الحلم، وأن نتيجة هذا الواقع الماورائي هو اتصال الوعي الماضي والحاضر على نحو لا يمكن فصمهما.

لقد تأثر انجيلوبولوس بالعديد من السينمائيين في أرجاء العالم. يقول : «إني أستل التقنيات من كل الأفلام التي شاهدتها.. مازلت أحب كثيرا أفلام مورنو، ميزوجوشي، أنتونيوني.. ومؤخرا فيلم تاركوفسكي Stalker وفيلم جودار «كل انسان لنفسه» .. لكنني تأثرت بشكل خاص وعميق بأورسون ويلز فيما يتصل بتصميم المشاهد وعمق المجال البؤري، وميزوجوشي فيما يتصل

بمفهومه للزمان والمكان خارج الشاشة».

يقول ميشيل سيمنت : «ينتمي انجيلوبولوس الى جيل لم تعد السينما، بالنسبة إليه بريئة».

إن سينماه تنطلق من ذلك الارث الجمالي الذي تركته أجيال سابقة. لقد تأثر بالموجة الجديدة الفرنسية في نظرتها الجادة الى السينما وفي دعوتها الى حرية التجريب مع اللغة السينمائية واستخدام الفيلم كأداة تعبير عن الرؤية الذاتية وصياغة وجهات نظر سياسية ـ اجتماعية . كذلك تأثر بسينما جان رينوار وروبير بريسون التي كانت تستكشف «واقعية الصورة» وتؤكد على الصورة المتواصلة بدلا من المونتاج السريع (المفاجيء) الذي يشظي العالم. كما تأثر بسينما جون فورد في تركيزه على علاقة الفرد بما يحيط به من مناظر شاسعة غير مأهولة.

الأفـــلام

إعادة بناء ١٩٧٠

الفيلم الأول لانجيلوبولوس يقدم نظرة عامة تمهيدية لما سوف يعرضه في أفلامه اللاحقة مع ذلك فإنه يحتفظ بخاصيته المستقلة ليس فقط بسبب التصوير الحيوي ـ بالأسود والأبيض ــ لكن أيضا لأنه فيلمه الوحيد الذي تحتل فيه المرأة بؤرة السرد.

في هذا الفيلم، الذي هو عبارة عن معالجة عصرية لأسطورة أجاممنون ومقتله على يد زوجته كليتمنسترا ، نرى ايليني وهي تقتل زوجها العائد من الخارج. ومن خلال إعادة البناء التي يقوم بها انجيلوبولوس، يقدم الفيلم رؤية عن «موت» أضخم للقرى اليونانية خلال النصف الأول من القرن العشرين.

الفيلم مستمد من قصة واقعية نشرتها الجرائد عن امرأة قروية قتلت زوجها ، بالتعاون مع عشيقها، لدى عودته من ألمانيا حيث كان يعمل ظاهريا، يتحدث الفيلم عن قصة جريمة ، لكن من خلال هذه القصة يستحضر انجيلوبولوس عالما كاملا يتصل بحياة القرية اليونانية المنهارة، موظفا عناصر الميثولوجيا وتقاليد الثقافة الشعبية في افتتاحية الفيلم نسمع صوت الراوي (انجيلوبولوس نفسه) وهو يقدم احصائية عن تناقص سكان القرية من ١٢٥٠ في العام ١٩٣٩ الى ٨٥ في العام ١٩٦٥.

إن الفيلم هنا يدمج معا عناصر الدراما والتراجيديا والوثائقية والأسطورة والأغاني الشعبية . لكن الفيلم في بنائه وموضوعه هو، كما يوحي عنوانه ، عبارة عن سلسلة من اعادات البناء. قضائيا: مع وصول الشرطة المحلية الى القرية واعادة تمثيل الجريمة كجزء من التحقيق. وصحفيا : مع تهافت رجال الاعلام بحثا عن حدث ساخن للصحف والتليفزيون.

الفيلم يقتضي من المتفرج انتباها وتركيزا مكثفا نظرا لاختلاط وتشابك الانتقالات بين الأحداث «الواقعية» وتلك المعاد بناؤها ، كما أن الفيلم لا يتبع نظاما كرونولوجيا (أي عبر التسلسل الزمني).

الفيلم يتخطى الجريمة المحلية الى جرائم أعمق يتخطى الحالات الفردية الى أوضاع قرية يونانية تحتضر ومن ثم الى المجتمع اليوناني نفسه، والى التاريخ الحديث أيضا، والى تلك التي تمضي أمام أو خلف التاريخ : الأسطورة .

منذ فيلمه الأول أراد انجيلوبولوس أن يرغم الجمهور على التعامل مع «اليونان الأخرى» المهملة والمنسية ، والتي لم تشهد أي تطور أو انتعاش سياحي أو ارتفاع في مستوى المعيشة. «ساعدني ، أنا ضائعة».. هكذا تصرخ ايليني في أخيها ما إن تعترف بجريمتها قبل نهاية الفيلم. إنها الصرخة التي تخاطب ثقافة محلية بشأن «اليونان الأخرى».

انجيلوبولوس يحافظ على وحدة المكان ، واعادة بنائه للأحداث تفضي الى تقويض الزمن، المكان معروف، والحدث بسيط وميثولوجي ، لكن ما هو مركب هو التقديم وإعادة التقديم. إن انجيلوبولوس لا يوظف تقاليد السرد السينمائي، وإنما يطالب المتفرج بمشاركة فعالة أكثر في عملية المشاهدة والربط. انه يريد من المتفرج أن يفكر في صحة أو شرعية أي اعادة بناء للواقع.. وللسينما ذاتها . إن انعدام الوحدة في الزمن يعكس ببساطة انهيار القرية ومن ثم الثقافة اليونانية نفسها.

من أين جاءت فكرة الفيلم؟

يقول انجيلوبولوس بأنه قرأ في جريدة ما عن جريمة قتل وقعت في احدى القرى الواقعة في جزيرة كورفو. وقد اهتم بالخبر وذهب الى الجزيرة للاحاطة أكثر بجوانب القضية : امرأة قروية خنقت زوجها ودفنته في حديقة المنزل ثم زرعت فوقه البصل.. حادثة زرع البصل هي التي تركت في نفس انجيلوبولوس أثرا قويا جدا وجعلته ـ على حد قوله ـ يختار هذه القصة لأول أفلامه

من هذه القصة انطلق ليقوم برحلة اكتشاف لليونان الأخرى التي لم يعرفها ولم يزرها ، إرتاد الجزيرة، وتابع محاكمة المرأة، ثم انتقل الى القرى الجبلية في الشمال المحاذية لألبانيا . لقد اختار أن يذهب الى هناك بسبب استحالة تحقيق فيلم عن القصة في المواقع الحقيقية التي شهدت الجريمة، والتي تحاول أن تنسى الحادثة وتكره أي تطفل من الخارج. وبعد أن تجول في مختلف أماكن تلك المنطقة على الرغم من

وعورة الطرق، استقر أخيرا على قريتين صور فيهما فيلمه.

لتمثيل دور المرأة اختار انجيلوبولوس إمرأة يونانية لم تمارس التمثيل من قبل. والملاحظ أنه، في كل أفلامه، يدمج ممثلين محترفين مع أشخاص لم يسبق لهم التمثيل، ويعلل اختياره لغير المحترفين بقوله: «إن أغلب الممثلين اليونانيين تعرضوا، بطريقة أو بأخرى، للافساد. يعتقدون بأنهم لا يمثلون إذا لم يكن أداؤهم ميلودراميا».

في تلك القرى النائية، المعزولة، صور انجيلوبولوس فيلمه في ٢٧ يوما مع خمسة فنيين فقط، وهي مجموعة صغيرة جدا لفريق يعمل في فيلم طويل. وباختياره تلك المواقع النائية، أراد انجيلوبولوس أن يصور «اليونان الأخرى» في «اليونان الأخرى» نفسها، دون أي تلاعب أو تحايل وبحيث يصبح الموقع شريكا متساويا مع القصة والشخصيات.

بؤرة الفيلم تتركز على المرأة، الزوجة، الأرملة، الأم، العشيقة، وأخيرا القاتلة. واختيار المرأة كبؤرة راجع الى أن النساء هن اللواتي بقين في تلك القرى المحتضرة. لكن ما نراه يثير لدينا الارتباك والقلق، ففي غياب السرد التقليدي، والدافع السيكولوجي للشخصية، نظل نراقب هذه المرأة الصامتة دون أن نتوصل الى معرفتها بالطريقة التي اعتدنا عليها في معرفة الشخصيات السينمائية

نحن نرى أفعالها لكننا لا نسمعها وهي توضح أو تبرر أو تفسر أفعالها. بالتالي نحن لا نعرف كيف تشعر أو فيم تفكر. مع ذلك نحن نبدأ من خلال تراكم اللحظات والتفاصيل واللقطات في ادراك مدى الثقل المستبد، القمعي في هذا المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه: إنها تخدم الرجال، تتعرض للتحقيق والاستجواب من قبل رجال الشرطة ورجال الاعلام، وفي رحلتها القصيرة الى المدينة يتعين عليها أن تظل وحيدة في الغرفة بينما عشيقها يتجول في مدينة تعج بالرجال من رواد المقاهي والحانات ومن الجنود ومن المتسكعين في الشوارع.

انجيلوبولوس يتحاشى بحرص وحذر الميلودراما التي يمكن أن تنشأ لو عبرت ايليني عن نفسها كليا أو ألقت مونولوجا «تراجيديا» على طريقة الدراما اليونانية القديمة. إن صمتها هو الذي يعبر عن مشاعرها بشكل قوي.

هذا الفيلم كان اعلانا عن ميلاد مخرج جديد جدير بالاهتمام. وقد حاز على عدد من جوائز مهرجان الفيلم اليوناني في ١٩٧٠ كأفضل فيلم ومخرج ومصور وممثلة.. إضافة الى جائزة جورج سادول كأفضل فيلم عرض في فرنسا في العام ١٩٧١.

أيـام ٣٦ (١٩٧٢)

ثاني أفلام انجيلوبولوس، انه دراسة عن التاريخ اليوناني قبل ديكتاتورية الجنرال ميتاكساس بفترة قصيرة. الفيلم يوحي بأن وراء وصول الديكتاتور الى الحكم، وجود قوى فاسدة داخل الحكومة.

القصة تتعلق بسجين سياسي يتخذ من سياسي زائر رهينة مقابل إطلاق سراحه. إدارة السجن وأعضاء الحكومة المحافظة لا يعرفون كيف يتعاملون مع هذه الأزمة إلا بإطلاق رصاصة ترديه قتيلا.

الفيلم يؤكد على الصمت بين الأحداث، ويهجو رجال السياسة بحس بصري ودعابة ساخرة، ويظهر مدى ضعف وفساد الحكومة، إذ توشك افعال شخص واحد أن يطيح بها. وهذه الحكومة عاجزة وغير مؤهلة الى حد أنها لا تستطيع أن تحل المشكلة الا من خلال ارتكاب الجريمة (بارسال قاتل يقضي على السجين داخل زنزانته).

في هذا الفيلم يطرح انجيلوبولوس موضوعا حساسا وشائكا (لا يرغب الكثيرون من اليونانيين في طرحه ومناقشته) يتصل بالهوية اليونانية.. الجماعية والفردية: ماذا يعني أن تكون يونانيا، بالأخص بعد خمسة قرون تقريبا من الاحتلال الأجنبي (العثماني)؟ من نحن؟ مزيج من السلالات واللغات والعادات المختلطة وتخوم متغيرة باستمرار. هل هناك يوناني قح؟ لنتذكر أن اليونان القديمة لم تكن أبدا دولة موحدة.

انجيلوبولوس يجرد فيلمه من التوترات العالية واللحظات الدرامية والايقاعات السريعة في تناول الحدث التاريخي، أو في تصوير وضع الرهينة داخل السجن، أو مقتل السجين. إننا حتى لا نشهد كيفية أسر الرهينة، إذ يقع هذا الحدث قبل أن يبدأ الفيلم، إن افتقاد «الحركة»(action) في الفيلم يعكس افتقاد الحركة والاتجاه ضمن الحكومة اليونانية آنذاك.

الممثلون الجوالون (١٩٧٥)

في أمسية باردة من شهر سبتمبر ١٩٧٥، وضمن عروض مهرجان الافلام اليونانية في ثيسالونيكي، ثاني أكبر المدن اليونانية، كانت الصالة الغاصة بالجمهور تعرض ثالث أفلام انجيلوبولوس «الممثلون الجوالون»، الذي هو عبارة عن رحلة ملحمية، تستغرق ثلاث ساعات وأربعين دقيقة، في التاريخ اليوناني من ١٩٣٩ وحتى بداية ١٩٥٢ مرورا بالحرب العالمية الثانية والحرب الأهلية.. مقتفيا تجوال فرقة مسرحية صغيرة عبر قرى وأرياف اليونان.

لم تكن هناك شخصية رئيسية في هذا الفيلم المصور برمته تقريبا في لقطات (takes) طويلة كل منها تدوم عدة

دقـائق إضافـة الى أن أغلـب مشاهـد الفيلـم مصورة شتـاء في شمال اليـونان بـإضاءة بـاهتـة وألوان هـي ألوان الفجـر أو الغسق.

وسرعان ما أدرك الحضور بـأنهم أمام فيلم لم يسبق لهم أن شاهـدوا مثله، لا شكلا ولا مضمـونا، فيلم يتعـارض تماما مع كل المعايير والتقاليد السينمائيـة المألوفة والسائدة. وكانت الاستجابـة ـ بعـد انتهاء الفيلم ـ فورية وعفـوية ، فقـد وقف الحضـور مصفقين لعشر دقـائق تقـريبـا محتفين بـالفيلـم في حماس لم يسبق له مثيل. وحاز الفيلـم على عدد من جوائز هذا المهـرجان المحلي كـأفضـل فيلـم ومخرج وسيناريـو وممثـل وممثلـة. كذلـك حـاز فيما بعـد على جائزة النقـاد العـالميين في مهرجان كان ، وجائزة النقاد الايطاليين كأفضل فيلم في العالم عرض في السبعينات، وجائزة النقاد العالميين كواحد من أفضل الأفلام في تاريخ السينما . . الى جانـب عدد من الجوائز الدولية في لندن وبرلين والبرتغال واليابان وغيرها.

هذا الفيلم هو من أكثر الأفلام اليـونانية طموحا ، وأكثرها تجريبية وأعلاها تكلفة رغم أن ميزانية الفيلم تعادل ما تصرفه هوليوود على إعلانات فيلم متواضع المستوى في السبعينات.

حقـق انجيلـوبـولوس الفيلـم في فترة الحكـم العسكـري الديكتـاتوري الذي استمـر من ١٩٦٧ الى ١٩٧٥.. وفي الـواقع يعود الفضل في انجاز الفيلم الى هذه الديكتـاتورية بالذات التي لولاها لما اضطر انجيلوبولـوس والعديد من المخرجين الشبان في الستينات الى اعادة النظر في التاريخ والثقافة اليونانية.

قال انجيلـوبولـوس «أنا وغيري مـن المخرجين بحثنـا في جذور الحكم العسكـري من خلال التاريـخ والمواقف والتحول الاجتماعي والسياسي. بطريقة ما ، الديكتـاتورية كانت مصدر إلهامي ، لولا وجودها كنت ربما أنجـزت أفلاما مختلفة تماما. هكذا كان الأمر أيضا مع العديد من الأفلام الجيدة التي انتجت في أمريكا أثناء سنوات المكارثية».

في الحقيقة لم يكن سهلا أن يصـور هذا الفيلم السياسي في عهد الـديكتاتوريـة، ويشرح انجيلوبـولوس قائلا: تمكنـت من اقناع المنتج قائلا له بأن تحقيـق هذا الفيلم وسيلة للبقاء في تلك الأوقات الـرهيبة. حصلنـا على الترخيص وبـدأنا التصـوير في فبرايـر ١٩٧٤ . لا أحد كـان يعرف بـالضبط مـا كنا نفعلـه لا المنتج نفسـه ولا الممثلون . لم يطلـع أحد على السينـاريو ، ولم أشـأ أن يعرف الآخرون محتوى العمل حتى لا يتم تناقل الكلام عن الفيلم فيفضي هذا الى منعه . كنـت أسلم الممثلين النص يوما بعد يوم فيما نصور».

هذا الفيلـم لا يلتزم بتسلسـل زمني معين، انـه ينتقل مـن ديكتاتورية ميتاكساس الى الغـزو الايطالي لليونان ثم الاحتلال النازي وانتصار الحلفـاء والقوى الشيوعية ، انه يقـوم برحلة عبر الزمـن في «اليونان الأخرى» .. تـاريخيا وثقافيـا ورغم أن الفيلم يتنـاول التاريخ اليونـاني في السنوات الزاخرة بـالعنف والقلق والمعاناة المريرة والاضطرابات الصاخبة، إلا أنه يتجنب المؤثرات الـدرامية الصارخة (شحـن المشاهد بـالدم والصراخ والمواعظ الحماسية والانفعالات الميلودرامية واللقطات القريبة المؤثرة والانتقال المفاجيء من حدث الى آخر).

على العكـس من ذلـك تمامـا ، يستخـدم انجيلوبـولـوس اللقطات الطويلة ويركز على الصمت والجمال الفاتر ويؤكد على التأمل البصري. المشـاهد البصرية والصامتة الطويلـة تتقاطع مع مونولـوجات يلقيها أفراد الفرقة أمـام الكاميرا مباشرة . في هذه اللحظات الوجيزة تنفتح الشخصيات، تعترف بنا تخاطبنا وتصل حيـاتها بحياتنا. إن انجيلـوبولوس يقترب مـن مفهوم اسخيلـوس للشخصيـة أكثـر مـن مفهـوم سـوفـوكليس أو يوريبيدس اللذين يؤكـدان على كشف الصراع الداخلي والدافع السيكولـوجي . «أورستيـا» اسخيلوس ـ كمثال ـ لا تتبع في تناميهـا السياق المنطقي أو حتـى الدرامي، والشخصيـات هي رمـوز عامـة أكثـر من كـونها أفـرادا لهم حيـواتهم الداخليـة الخاصة، عنـد انجيلوبـولوس أيضا نحـن لا نعرف شيئـا عن «ذاتية» شخصياتـه، إننا نقـف خـارج مشاعـرها ودوافعهـا وأفكارها الداخلية.

الفيلـم يبدأ وينتهـي باللقطـة ذاتها : الفرقـة تنتظر أمـام محطة قطار لكي تؤدي المسرحيـة في بلدة أخرى. وهذا لا يعني ضمنا بأن التاريخ يعيد نفسه حـرفيا، ذلك لأن المشاهد تعرض مراحل زمنية مختلفة ، وأفـراد الفرقة يختلفون في السن ، انهم عـاجـزون عـن اراقـة الماضي، وعـن تغيير المسرحيـة أو تغيير طريقتهم ورؤيتهم . إنهم يستمرون في تقـديم العرض، حاملين حقائبهـم الباليـة ، متنقلين من قـرية الى أخـرى ومن بلـدة الى أخرى.

المسرحية التي تقدمها الفرقـة طوال الفيلم ، هي «عاشق الراعيـة» وهـي مسرحيـة ميلودرامية ، رومـانسية، غنـائية كتبها سبيروس بـريسيدس في ١٨٩٤، وأصبحت مـن أكثر الميلـودرامـات شعبيـة ، كما أنها تحولـت في ١٩١٤ الى أول فيلم يونـاني، في أحد المشاهد، وأثناء تـأدية الممثلين للعرض المسرحـي ، يدخـل الممثـل أوريسـت خشبة المسرح ويطلـق الـرصاص ـ مـن مسـدس حقيقي ـ على أمـه كليتمنسترا وعشيقهـا أوجيستـوس ويـرديهما قتلى. بـدلا مـن سماع صيحات الرعب من الجمهـور القروي نسمع فجأة تصفيقا حادا واستحسانـا حماسيا للمشهد , حيث يعتقـد الجمهور بـأن المشهد تمثيلي. إن زمـن الجريمـة هـو زمن الاحتـلال النازي وأوريست كان قد انضم الى مقاتلي الحزب الشيوعي

بينما انحاز عمه أوجيستوس الى القوى المضادة للديمقراطية والى النازية.

انجيلوبولوس هنا يضبب العلاقة بين المسرح والواقع وبين التاريخ والأسطورة، أفلامه تتلاعب باستمرار بمفاهيم المسرح، العرض، إعادة البناء حضور الجمهور أو الكورس.

الموسيقى موظفة لتحديد وتوحيد و(احيانا لتقسيم) المجموعات المعروضة. الأغنية حاضرة بكل أنواعها وأشكالها ومصادرها المختلفة. المونولوجات وسيلة تغريب وإبعاد للجمهور عن القصة وفي الوقت ذاته تسمح له بتكوين رؤية أخرى عن هذه الشخصيات .

أفلام انجيلوبولوس تؤكد على اللحظات الواقعة بين الكلام والحركة لتصبح سينما الفضاءات والايماءات والوقائع الدائرة خارج الشاشة .

في أحد المشاهد، يدور الحدث فجرا في بحيرة واقعة في شمال اليونان سنة ١٩٣٩. الوقت شتاء . السكون والكآبة يخيمان على الموقع . ثمة قارب يحمل رجالا مقيدين . انهم أسرى، في سكون يصل القارب الى الشاطيء، والشرطة تدفع سجناء آخرين نحو القارب ، من بينهم صديق أوريست الذي وشى به عمه (والثلاثة أعضاء في الفرقة ذاتها). القارب يبحر فيما يقف أوريست واليكترا والشاعر قبالة البحيرة الرمادية مراقبين في سكون. لا حركة ، لا موسيقى ، لا صوت فيما عدا الخرخرة الناعمة لمحرك القارب...

ثمة جمال فاتر يتصل بالمشهد . إننا نختبر قتامة المنظر الشتوي والصفاء المترشح معا، هذا المنظر يصبح «مسرحا» لما هو غير مسرحي . قارب مليء برجال صامتين ، يلتقط آخرين ويمضي في صمت مع ذلك نشعر بأن لهذه اللحظة تأثيرا عاطفيا كبيرا ودلالة سياسية.

انجيلوبولوس يستخدم الانهار والبحيرات كوسيلة عزل أو انفصال وأيضا «تعميد» وتجديد روحاني. الصمت يهيمن هنا كما في أغلب مشاهد الفيلم. لا أحاديث انفعالية ومشبوبة كما في التراجيديا القديمة ، ولا وثوق في النزال اللفظي والحوار كما في الأفلام التقليدية. فقط صوت الريح أحيانا ثم الصمت.

الصيادون (١٩٧٧)

هذا الفيلم - الحائز على جائزة أفضل فيلم في مهرجان شيكاغو، إضافة الى جائزة النقاد اليونانيين - يوفر حالة جديرة بالدراسة عن مدى انعكاس الطقوس الدينية عند البيزنطيين في أعمال انجيلوبولوس . في هذا الفيلم، الذي يدور في السبعينات ، يتعين على مجموعة من الصيادين اتخاذ قرار حاسم بشأن جثة أحد رجال المقاومة، الذي يبدو أنه قتل في ١٩٤٩ (ابان الحرب الأهلية) لكن جثته مصانة على نحو خارق وإعجازي بحيث يبدو كما لو أنه مات منذ فترة قريبة. الفيلم يصبح نقدا للصيادين الذين يمثلون شريحة نموذجية ليونان السبعينات والذين يعجزون عن اتخاذ قرار بشأن ما يمكن أن يفعلوه بالجثة.

إذا أخذنا التقليد البيزنطي بعين الاعتبار ، فإننا نستطيع أن نشاهد الفيلم من منظور آخر: الميت الملتحي له مظهر شبيه بالمسيح ووضعه على طاولة في مأوى الصيادين بحيث يصبح محور الاهتمام طوال الفيلم، يمكن أن يكون صدى ومحاكاة لطقس الحداد على المسيح في الفن البيزنطي والتقليد الأرثوذكسي. هؤلاء الصيادون ليسوا في حداد بقدر ما هم في ارتباك حاد: كيف يمكنهم اخفاء ماض كانوا يعتقدون أنه قد انتهى بعد الحرب الأهلية اليونانية؟

ليس ثمة انبعاث ممكن في هذا الفيلم . الجثة تعاد الى الموضع الذي وجدت فيه .. في الموقع الثلجي.

بدلا من «سحر» الطقس الديني البيزنطي ، الذي يحمي المؤمنين من المخاوف المعلومة والمجهولة ، نحن نرى سلسلة من المشاهد الجارية أمام الجثة بطريقة هي، كما في الفن البيزنطي، واقعية جزئيا مؤسلبة جزئيا ، بالتالي هي رمزية. وكما المسيح في مركز الاهتمام في الكنيسة الأرثوذكسية ، كذلك الجثة تمثل الحضور الرئيسي في الفيلم.

إن الجثة — مع دمها الطري (معجزة!) - توجد لتنتابهم جميعا لفترة طويلة، بالتالي فالميت «ينبعث» في ذاكرتهم. الصيادون لا ينظرون الى طراوة الجثة كمظهر إعجازي - كما كان يفعل أسلافهم في الأيام الغابرة — ذلك لأنهم لا يفكرون ، إلا في أنفسهم وفي التهديد الذي تشكله جثة الروح الثورية الماضية على مهنهم وأساليب حياتهم وأيديولوجياتهم المحافظة اللاثورية في واقعهم الراهن.

الأسكندر الأكبر (١٩٨٠)

من أصعب أفلام انجيلوبولوس ، ومن أكثر الأفلام اليونانية طموحا. الأحداث تدور في بداية القرن والشخصية الرئيسية تتمثل في قاطع طريق يوناني مماثل لشخصية روبن هود، والذي كان صديقا للفلاحين . يدفعه طموحه الى أن يكون مثل الاسكندر الأكبر، القائد المقدوني ، ويبدأ في الاعتقاد بالتناسخ وبأن الأسكندر قد تقمصه.

يهرب من السجن مع عدد من رجاله، يأسر بعض الانجليز من الرجال والنساء ويأخذهم - رهائن - الى احدى القرى النائية في الشمال حيث يستولي عليها. ولدهشته يكتشف بأن هذه القرية المعزولة قد أصبحت ، بتأثير من مدرس القرية ، قرية مثالية فاضلة حيث المشاعية وإلغاء الملكية الخاصة

والمساواة في الحقوق بين الرجال والنساء.

يحتل الاسكندر القرية بالقوة ويحكمها بالاستبداد. إنه يقتل أعضاء اللجنة والمدرس والرهائن وفي النهاية يلقى مصرعه على أيدي القرويين الذين ناصروه في البداية. وتأتي القوات الحكومية لتجتاح القرية . وعندما يعود الأهالي لتفقد الجثة يجدون بدلا منها تمثالا نصفيا للأسكندر الأكبر ملطخا بالدماء.

الفيلم يتضمن عددا من اهتمامات انجيلوبولوس : التاريخ معروض كإعادة تمثيل لحدث معين وكإعادة خلق لمرحلة هامة - بداية القرن - حيث اليونان على وشك الدخول في الثورة الصناعية ومن ثم تختبر الأحداث التي سوف تفضي الى موت حياة القرية. القصة أيضا تتصل «باليونان الأخرى» .. حياة القرية الشمالية ، النائية ، المعزولة.

حاز الفيلم على جائزة أفضل فيلم في مهرجان فينيسيا اضافة الى جائزة النقاد اليونانيين.

رحلة الى كيثيرا (١٩٨٣)

بعد فيلم «الأسكندر الأكبر» حقق انجيلوبولوس فيلمين وثائقيين : قرية واحدة، قروي واحد (١٩٨١) أثينا العودة الى الأكروبول (١٩٨٣). فيلم «رحلة الى كيثيرا» يتعرض للصعوبات التي يواجهها مخرج سينمائي، ولحظات السعادة التي يشعر بها ، عند تحقيقه فيلما.

إنه عبارة عن فيلم داخل فيلم , المخرج «الكسندر» يلتقي بأبيه العجوز سبايروس الذي عاد الى اليونان بعد ٣٢ عاما من منفاه في روسيا اثر اعلان العفو عن الشيوعيين في أواخر السبعينات . الكسندر يقوم بتقييم حياته، وضمنا حياة جيله ، عندما يلتقي أخيرا بوالده الذي يمثل الماضي — الحرب الأهلية اليونانية - والتي إزاءها يشعر أغلب اليونانيين بالضيق والتوتر حتى لمجرد ذكرها.

كما لاحظنا، فإن كل أفلام انجيلوبولوس هي «اعادات بناء» بدرجة أو بأخرى .الاختلاف هو في الوسيلة والدافع . في هذا الفيلم، استبطان الذات يتصل بالسينما وصنع الفيلم حيث تتشابك مثل هذه الفعالية مع وقائع عودة الشيوعيين وتأثير هذا الفعل على ثقافة الثمانينات. إن تحقيق الفيلم، بالنسبة للبطل ، لا يكشف عالم الخيال والسينما فحسب ، بل أيضا يصبح تأملا في الجروح التاريخية التي لم تلتئم منذ نهاية الحرب الأهلية اليونانية في ١٩٤٩.

الفيلم يظهر الى أي حد يمكن أن تصبح التخوم متزعزعة بين الحياة «على الشاشة» والحياة «خارج الشاشة» . الفيلم داخل الفيلم يبدو «واقعيا» تماما، وما هو واقعي بشكل جلي يبدو تخيليا تماما. وعلى الرغم من هذا التشوش ، فإننا نعلم بأن أحدا لن يصل الى جزيرة كيثيرا. الفيلم ، إذن عبارة عن رحلة لا تحدث أبدا. الكسندر هو الشخص الذي يرغب في الذهاب الى الجزيرة ، ذات الخلفية الميثولوجية، ليحقق مشروعه السينمائي هناك، لكنه لا يشرع في رحلته على الاطلاق . عوضا عن ذلك هو يرحل، في فيلمه ، الى الشمال .. صوب جذوره.

واذا كان الكسندر (الاسكندر) القائد المقدوني ،قد قهر العالم كله، فإن الكسندر المعاصر يرغب في استكشاف امكانية قهر السينما لأغراضه الخاصة. إننا لا نستطيع أن نحدد متى يبدأ «الفيلم داخل الفيلم» ومتى ينتهي. إننا لا نسمع الكلمة المعتادة "Cut" ولا نرى الكاميرا وهي تصور .. لذلك يمكننا أن نفترض بأن الفيلم كله مجرد حلم يحلمه صانع الفيلم .. وكما يقول انجيلوبولوس : «الفيلم كله يدور في رأس الكسندر».

في مهرجان «كان» حاز الفيلم على جائزة أفضل سيناريو، وجائزة النقاد العالميين كأفضل فيلم، إضافة الى العديد من الجوائز في مهرجانات أخرى.

منظر في السديم (١٩٨٨)

بعد فيلم «مربى النحل» The Beekeper (١٩٨٦)، حقق انجيلوبولوس فيلمه «منظر في السديم» الذي حاز على الجائزة الكبرى في مهرجانات فينيسيا.

إنه الفيلم الوحيد الذي يتمحور حول الأطفال ، بالتالي هو يدع جانبا التاريخ وعالم الكبار. إن الاطار الذي يخلقه ينسج عناصر الأسطورة والحكاية الخرافية معا، لكنه أيضا يتضمن واقعية شبيهة بالوثائقية .. بالتالي نحن نعي باستمرار حضور الكسندر (٥ سنوات) وشقيقته فاولا (١١ سنة) في بؤرة السرد كطفلين يسكنان عالما خاصا بهما ، ويجبرهما المحيط على فقد الكثير من براءتهما في مرحلة مبكرة جدا.

في بداية الفيلم تكون الشاشة مظلمة تماما فيما نسمع الصغيرة (فاولا) وهي تروي لشقيقها قصة روتها مرارا بناء على طلبه.

القصة تحكي عن اسطورة الخلق: «في البدء كان الظلام ثم كان الضوء. الضوء انفصل عن الظلام والأرض عن البحر ، وخلقت الأنهار والبحيرات والجبال ، ثم الزهور والأشجار والحيوانات والطيور ».

حينذاك نسمع صوت انفتاح الباب وانغلاقه ووقع أقدام . لكننا لا نرى شيئا . «انها ماما» تقول الصغيرة ثم تضيف : «هذه القصة سوف لن تنتهي أبدا».

عندئذ ينفتح الباب قليلا فاسحا المجال لدخول الضوء ، كما لو أنه يمثل الأسطورة التي قيلت للتو. وفيما الباب ينفتح أكثر يغمر الضوء الصغيرين، الذين يتظاهران بالنوم الباب ينغلق ، ووقع أقدام الأم يتراجع وينسحب. الكثير مما يتأسس

في هذا المشهد البسيط يتم في الظلام . على المستوى السينمائي انجيلوبولوس يغلف وسط الفيلم نفسه الذي هو جوهريا، تلاعب بالضوء والظلام وما بينهما من ظلال متنوعة.

علاوة على ذلك، فإن عرض المشهد كليا في الظلام يوحي بأنه، كصانع فيلم، قادر أن يخلق القصة من «لا شيء» . لكن المشهد أيضا يوحي بشيء آخر:

لقد علمنا ، من افتتاحية الفيلم في محطة القطار ، بأن الصغيرين يبحثان بتوق شديد عن أبيهما الغائب ، الموجود في ألمانيا كما يظنان ، والذي لم يرياه أبدا ، من جهة أخرى كل ما نعرفه عن أمهما يأتي من هذا المشهد الذي ذكرناه: الخطوات وانفتاح وانغلاق الباب إننا لا نراها أبدا ولا نسمعها تتكلم على الاطلاق . هي بالتالي غائبة تماما كما الأب المفقود أو ربما أكثر : واقع أنهما يعيشان معها لكنها منعزلة عنهما ماديا وعاطفيا هو أكثر إيذاء لنمو الصغيرين من غياب الأب.

الفيلم هو رحلة بحث عن الأب الغائب..عن جذورهما . لكن هل يوجد هذا الأب حقا؟ خالهما يقول لمدير المحطة: «ليس ثمة أب . ليس ثمة ألمانيا. إنها مجرد أكذوبة». لكن الصغيرة التي تسمعه ، تصرخ وهي تبتعد راكضة : «أنت تكذب».

والصغيرة تكتب ، عبر المخيلة ، رسائل الى الأب:

الرسالة الأولى تقول : «أبي العزيز نكتب إليك لأننا قادمان للعثور عليك نحن لم نرك أبدا لكننا نفتقدك كثيرا ، إننا نتحدث عنك طوال الوقت. أمنا سوف تتضايق عندما تكتشف غيابنا. نحن نحبها من أعماقنا ، لكنها لا تفهم شيئا . إننا لا نريد أن نثقل عليك. فقط نريد أن نعرفك ثم نمضي بعيدا ، إذا أردت أن ترسل ردا ، فأرسله عبر صوت القطار».

الرسالة الثانية تقول :

«يا له من عالم غريب . كلمات وحركات لا نفهمها. والليل الذي يخيفنا ، لكننا سعيدان».

الرسالة الثالثة تقول:

«أبي العزيز ، كم أنت بعيد عنا . الكسندر يقول أنك في حلمه تبدو قريبا جدا ، حتى أنه يستطيع أن يلمسك لو مد يده. نحن نسافر على الدوام، وكل شيء يمضي على عجل.. المدن والناس لكننا أحيانا نشعر بالتعب الى حد أننا ننساك ، ولا نعود نعرف إن كنا سنعثر عليك أم لا».

خلال رحلتهما يصادفان : الثلج الهاطل كحدث اعجازي ، انتحار رجل، محطات قطار، ساحة بلدة مغطاة بالثلج وعروس تجري باكية ، جرارة (تراكتور) تسحب حصانا محتضرا نحو الساحة وتتركه ليموت هناك ، ممثلا شابا يتحدث عن المسرح وعن صعوبة جعل الجمهور يضحك ويبكي، الممثلين الجوالين الذين يطوفون بعناد أرجاء اليونان ليقدموا المسرحية ذاتها والذين توصلوا الى قناعة بأن الثورات لم يعد لها مفعول ولا غاية وهناك أيضا اليد الرخامية التي تنبثق من البحر.

الصغيران يجدان نفسيهما وسط «قصص» مختلفة والمطلوب منهما أن يحاولا فهم كلمات وايماءات الآخرين. لكن الصغيرة (فاولا) تتعرض للاغتصاب على يد سائق شاحنة منتهكا بذلك براءتها ومحولا إياها الى امرأة أخرى.

نهاية الفيلم ، بخلاف نهايات انجيلوبولوس الأخرى، توحي بالانتصار والتحقق مثل نهاية الحكاية الخرافية ، فالفيلم الذي يبدأ بالظلمة ينتهي بالضوء حتى لو كان الضوء مرئيا من خلال السديم.

الصغيران لا يتمكنان كليا من فصل الضوء عن الظلام حتى عندما ينجحان في تخطي كل شيء في النهاية مع وصولهما - الواقعي أو التخيلي - الى الشجرة المضيئة في المنظر السديمي ، انهما يعانقان الشجرة وعلى هذه الصورة ينهي انجيلوبولوس فيلمه تاركا لنا تأويل المعنى. لقد وجدا الشجرة ولم يجدا الأب . وللأشجار ، في الأسطورة وفي الحكايات الشعبية ، قوتها ومعانيها واتصالها بالسحر.

إننا نعرف شيئا واحدا : إن رحلتهما لم تنته ، لكنهما وصلا الى مكان ما.

خطوة اللقلق المؤجلة (٩١)

مراسل تليفزيوني شاب وكولونيل يوناني يقفان على جسر فوق النهر، والذي يشكل الحد الفاصل بين اليونان وألبانيا . الكولونيل يشير الى الخط الأزرق ويقول إنها نهاية اليونان . في الطرف الآخر ، الحرس الألباني يراقب. الكولونيل يرفع قدما ويقول : «لو مشيت خطوة أخرى فسوف أكون في مكان آخر.. أو أموت.» الحرس الألباني في حالة توتر الكولونيل يخفض قدمه المعلقة ببطء، يستدير ، يخطو الى الامام.. ويبتعدان.

انجيلوبولوس في هذا الفيلم يتعرض لتاريخ دول البلقان المضطرب مع نهاية القرن. إنه ، مثل المراسل، يسعى وراء قصة ما، ويعود بصور ترغمنا على تأمل مفهوم الحدود والأقاليم: الجغرافية، الثقافية، السياسية، الذاتية.

الفيلم عبارة عن بحث، رحلة ، قصة حب، قصة المسيح، انه تأمل مركب ومؤثر بعمق في التاريخ المعاصر الذي يتصل بلاجئين من كل مكان محاصرين في دول البلقان.

المراسل هنا يبحث عن «قصة» بشأن رجل سياسي يوناني شهير، انطلق في رحلته الخاصة ولم يعد أو يُسمع عنه، لقد تخلى عن كل شيء ليعيش وسط أكثر البشر تعاسة: اللاجئين العالميين الباحثين عن وطن.. حقيقي أو متخيل.

الفيلم يبدأ بجثث طافية على المياه لمجموعة من الآسيويين حاولوا اللجوء الى اليونان لكن رفض طلبهم وبدلا من العودة آثروا رمي أنفسهم في البحر. خارج الكادر نسمع صوت المراسل

: «أتساءل كيف يقرر المرء الرحيل؟ لماذا؟ والى أين؟

انجيلوبولوس يعـرض شـهادات ، بلغات مختلفة ، تشير الى ما صـادفه الـلاجئون في بـلادهم مـن أشكال التعـذيب والموت والحرمان.

ويصرح الكولونيل للمراسل عن اندلاع حالة من الفوضى حيث ينشب النـزاع بين اللاجئين أنفسهم لأسباب غير معـروفة أبدا، لأن أحدا لا يعرف لغة الآخر. «إنهم يعبرون الحدود ليجدوا الحرية لكنهم يخلقون لأنفسهم حدودا جديدة هنا».

انجيلـوبولـوس لا يـوضح لنـا مـا إذا كـان السياسي هـو الشخص الذي يبحثون عنه أم أنه شخص آخر. عندما يلتقي هذا السياسي بـزوجته على الجسر ، يتـواجهان وكـل منهما يحدق في الآخر، ثم تلتفت الزوجة الى الكـاميرا وتقول «ليس هو». مع ذلك ثمة احساس بالشك يراود المتفـرج، والتفسير الذي يبقى هو انه قد أصبح شخصا آخر، أنكر ذاته الحقيقية ونسي ماضيه.

والمراسل يكتشف في النهـاية مأزقه: «الشيء الـوحيد الذي كنت أعرفه هو أن أصور الآخرين دون أن أكترث بمشاعرهم». إن حياته كلها كانت عبارة عـن خطوة مؤجلة. وهو يتحول من راصد سلبـي الى مشارك، وخطوتـه لا تعود معلقة. إنـه يخطو نحو الحدود ليتصل بالآخرين.

قبل نهاية الفيلم نشهد مراسيم العرس في مشهد يستغرق ست دقائق إنـه زفاف فتـاة لاجئة وشـاب يعيش في الجانـب الآخر مـن النهر الـذي يشكل التخم بين البلـدين. وطـوال هذا المشهد (الـذي يتسم بجمال التكوينـات وعمق المجـال البؤري وتصميـم اللقطات) لا نسمـع غير صوت الميـاه التـي تتدفـق. مراسيـم الزفـاف تنتهي بصوت اطـلاق الرصـاص ، فيتفرق الجمع ولا تبقـى غير العروس مـع عريسهـا ، يفصلهما التخم، وكل منهما في بلد آخر. إنهما يحدقان الى بعضهما ، ثم يرفع كل منهما ذراعـه محييا الآخـر، وبينهما يتدفـق النهر. انهما مثـل اللقلق الذي يرفع ساقه ويبقيها معلقة.

تحديقة يوليسيس (١٩٩٥)

في هـذا الفيلم (الحائز على جـائزة في مهـرجان كـان) يعبر انجيلوبـولوس الحدود واقعيـا ومجازيا، ويأخـذنا معـه. إنه يغادر اليـونان ويـرتاد بقيـة دول البلقان رابطـا هذه الـرحلة برحلة البطل الذاتية.

«نحن اليـونانيين شعـب يحتضر» .. يقول سـائق التاكسي للبطل (الذي هو مخرج سينمائي يوناني - أمريكي) .. إنها هذه الثقافة البلقانية «المحتضرة» التي يسبرها انجيلوبولوس باحثا عن إشارات الأمل والتفسخ والموت أيضا. الفيلم هو بحث ذاتي يقوم به المخرج إنطلاقا من اليـونان وعبورا بمقدونيا وبلغاريا ورومانيا والصرب، وأخيرا الى سرايـيفو التي تمزقها الحرب.

مـرة أخرى يعـانق انجيلـوبـولوس مـوضـوع الأوديسـا ورحلة يـوليسيس التي تمثلت في أفـلامه السابقة ، لكـن في هذا الفيلم تكون الاشارة صريحة للمرة الأولى في العنوان.

إن العنوان يستحضر هوميروس، وبالتالي العالم الشعري للقص والمجـال الكلي للخيال الانسـاني. لكـن التضمين الـذي يستعيره انجيلوبـولوس مـن الفيلسوف بـلاتو، ويضعـه على الشاشة في بداية الفيلم (وهكذا فإن النفس أيضا، إن هي ترغب في معرفة نفسها ، سوف يتعين عليهـا أن تنظر الى النفس)، هذا التضمين يستدعي منا أن نرى الى الـرحلة الأوديسية بوصفها رحلـة في اتجاه النفـس البـاطنيـة. التضمين يستحضر روح الاستجـواب ، الشـك، التفكير الفلسفـي. مـن خـلال هـذا الاستحضار يطلب منا انجيلـوبولـوس أن ننظر الى أي مـدى يمكن لهذه المراجع والاشارات الكلاسيكية أن تساعدنا وتغذي بحثنا في مناطـق متخمة بالحرب والكراهيـة والتدمير والموت، والـذكريـات. هذا الفيلـم ، بشكل مبـاشر أكثر مـن كل أعمالـه السابقـة، يتضمن عنـاصر من السيرة الـذاتية، فـالبطل مخرج سينمائي لا يحمـل اسما، لكنـه في السينـاريـو المطبـوع يحمـل حرف A ، كما أن الفيلم يحتوي على أسماء أصـدقائه ويتضمن حوارات في أفلامه السابقة.

إنه أول فيلم يخرجه انجيلوبـولوس خارج اليونان ، وأول فيلم له نـاطق في أجزاء رئيسية منـه، باللغة الانجليزيـة، وهذا يعود - كما يقول انجيلوبولـوس - الى قوة أداء الممثل الامريكي هارفي كايتـل ، الأمر الذي جعله يعيد النظر في عمليـة الدوبلاج ويحافظ على اللغة الانجليزية.

في بداية الفيلم نرى شريطا من فيلم صامت قديم عن امرأة قرويـة تحوك، فيما نسمـع خارج الكـادر صوت البطـل يقول : «حائكـات في أفديـلا، قريـة يونـانية ، ١٩٠٥، أول فيلـم حققه الأخوان ماناكيا . أول فيلم صنع في اليونان ودول البلقان. لكن هل هذه حقيقة ؟ هل هو الفيلم الأول؟ التحديقة الأولى؟».

التحديقـة من وجهـة نظر انجيلوبـولوس ، لا تعنـي فقط النظـرة التي يـوجهها المرء الى الآخـر، إنما أيضا «أن تعـرف» بـالمعنـى الفلسفي ، يعنـي أن تحدق في نفس أو روح الآخـر. والسينما ذاتها عمليـة تحديق، بـالتـالي ، فإنها تقـدر أن تصير وسيلة لمعرفة الذوات الأخرى.

في هــذا الفيلـم الخط بين السرد الحقيقــي والمتخيــل أو السينمائي يـزول: التخيل يصبـح هـو الـواقع والسينما معـا بالنسبة لمخرج باحث عن «التحـديقة المفقودة البراءة المفقودة».

بتصرف عن كتاب :

أفـلام ثيو انجيلـوبولـوس تأليـف : انـدرو هورتـون. مطبوعـات جامعـة برينستون ١٩٩٧م.



فدريكو فيلليني

السيدة ذات الخمار

ترجمـــة

عـــارف حـــديفة *

حين تروي قصة تعيش أنت نفسك قصة أخرى. لقد شرعت في صناعة الأفلام منذ سنين عديدة، ولا أزال أصنعها. ولأنني لا أعود الى مشاهدة أفلامي بعد انجازها، فإنها تظهر لي مجتمعة، ولا تبدو منفصلة إلا نادرا. والدارسون الذين يعرفون التفاصيل أكثر مني يسألونني دائما: لماذا عملت هذا الشيء أو ذاك؟ ولا أستطيع أن أجيب عادة إذ يصعب علي أن أتذكر ما فكرت فيه عندما صورت أحد المشاهد منذ ثلاثين سنة، ومع ذلك هناك استثناءات. وعندما تعرض أفلامي في مهرجان مثل مهرجان البندقية أو موسكو، لا يمكنني أن أتهرب، ولو أغمضت عيني لبدا الأمر تذوقا. ويخيل لي أنني منذ عهد بعيد أصنع فيلما طويلا واحدا فقط، وكل ما أتمناه هو أن يكون أطول، وأن يكون غاية ما ابتغي، إن هذا هو كل ما أعرفه وهو السعادة الكبرى التي طمحت إليها.

إن أكثر ما يصدمني هو أن أقرأ عن سني في صحيفة أو مجلة، أو أن تقول جيوليتا لي: كيف تود قضاء عيد ميلادك الثاني والسبعين؟ أو أن يسألني صحفي: كيف يشعر المرء وهو في الثانية والسبعين؟ وأقول في نفسي وكيف عساي أن أعرف؟ وما علاقتي بذلك؟

إن اثنين وسبعين ليس بالرقم الذي ترتقبه من المستحسن أن تستعيده من منظور الثمانينات.

لم أشعر قط بانقضاء الزمن. لم يوجد الزمن بالفعل بالنسبة لي. وكنت لا أبالي بالساعات باستثناء ما كان يفرض علي من مواعيد أخيرة، وأوقات عمل إضافية، وضرورة عدم ترك الناس ينتظرون. وأعتقد أنني لو لم يذكرني الآخرون به لغفلت عنه. لا أزال أشعر كما كنت أشعر وأنا ذلك الصبي النحيف الداكن الشعر الذي كان يحلم بروما ثم وجدها. سرعان ما انقضت حياتي. وهي تبدو لي فيلما فيللينيا طويلا موصولا.

كنت دائما الأصغر بين أصدقائي، لأنني كنت انجذب الى الأكبر مني سنا. كانت عندهم تجربة أوسع يمكنني الاعتماد عليها، وكان يمكن أن أتعلم منهم. هكذا كان يبدو لي سواء أكانوا أذكى مني أم لا.

دهشت عندما لاحظت أن جميع الذين يدعونني الى حفلات أعياد ميلادهم أصغر مني. وكأن الأمر قد حدث بين ليلة وضحاها. وكانت صدمتي كبيرة أيضا عندما أدركت أن الموتى من الذين عرفتهم في حياتي أكثر من الأحياء.

أين يذهبون بعد ذلك؟

كنت دائم الاعتقاد أن ما تفعله ينبغي أن يفضي الى شيء آخر. لا يهمني مدى نجاح ما عملت، فما من خط كان مرسوما حول جميع أولئك المنتجين الذين يطلبون لقاء، أو يركعون مستجدين فيلمي

★ مترجم من سوريا.

التالي. ولم يكن رنين هاتفي متواصلا حتى بعد «حياة حلوة» ولا حتى بعد جائزة الأوسكار. ربما كنت مثل الفتاة الجميلة التي لايتصل بها أحد لاعتقاد الجميع بأنها في شغل شاغل عنهم، وأن عروضا أفضل من عروضهم تنهال عليها، وأن خياراتها لا يمكن تصور حد لها، لذلك فإن الفتاة الجميلة تبقى في البيت مساء الأحد في حين يكون عند الفتيات العاديات مواعيد. لقد قضيت أنا وجيوليتا العديد من أمسيات الأحد وحدنا في المنزل.

قال الناس: إنني أحسنت بيع مشروعاتي مثلما أحسنت في أداء جميع الأدوار بعثت فيها الحياة. أنا لا أظن أن الأمور قد جرت على هذا النحو كان يسعدهم أن يروا فيلليني واقفا على رأسه، وحين يأتي موعد توظيف أموالهم في فيلمي التالي، كانوا يستدعون لجنة المحاسبة التي لم توافق قط على عملي.

كنت ساذجا، إذ كنت أصدق في كل مرة. كانوا يقولون: دعنا نتناول طعام الغداء. ولم أكن لأصدق أنهم يرغبون في تناول الغداء مع فيلليني ليس غير، وبعد الغداء كانوا يختفون، عندما كانوا يقولون: «تعال لنتغدى»، كنت أسمع في نفسي بقية الجملة المسكوت عنها: وهذا كل شيء.

ثم لم أعد أصدق على الاطلاق: لقد منحتني سذاجتي نوعا من الحماية. وهكذا أغلقت بابي علي. ربما كان ينبغي أن أتناول بعض الأغذية، ولكن لا سبيل الى تحديدها، كنت أتلذذ بالطعام، وكنت أرغب دائما في تناوله مع أصدقاء ولم أفهم مطلقا لماذا يحب المنتجون «غداء العمل» ولاسيما الأمريكيون منهم. هل من أجل حساب النفقات؟ أم لأنهم يعلمون أنك لن تنهض وتغادر قبل أن تأكل المعكرونة كلها، إني أتصور فيلليني الصغير العاري مربوطا وملفوفا في سلاسل من المعكرونة.

يعاودك في الشيخوخة نوع من الاطمئنان مختلف عن اطمئنان الشباب الذي لا يفضله في عينك شيء. إنه أشبه ما يكون بالتحرر من الاهتمام الذي يفتقر الى مرح الصبا، إلا أنه ضرب من الحرية، وجميع أنواع الحرية نفيسة على نحو ما.

تسترخي عضلات الصراع من الداخل وتتحرر من بذل الجهد، من ذلك النضال الذي يخاض في منتصف العمر، وبالتالي تجد أنك تفتقر الى طاقة الاستمرار، الى الجلد في مواجهة خيبة أمل أخرى.

تسترخي وكأنك في حمام. تستلقي هناك وتستسلم، وتكون في تلك الفترة مدركا أن الماء سوف يبرد في الحال.

يقول الناس لي أن روما تتصدع. أحاول أن أتغاضى عن ذلك ولكني أراه طبعا. كل إنسان ينتبه الى تجاعيد الزمن عندما تظهر على وجه حسناء مشهورة.

إن روما تمعن في الشيخوخة الآن. ولكن على نحو مختلف، على نحو مخز وعلاقة ما يجري بالتفسخ أقوى من علاقته «بالقدم». ويعللون ذلك بالدخان الضبابي، وأنا أعتقد أن السبب هو فقدان عزة النفس والتفاؤل، وهذا الموقف ينفذ حتى الى التماثيل تبدو لي روما الآن أقدم وربما يكون تقدمي في السن هو السبب.

أود أن أموت وأنا عارف أنني على وشك الشروع في فيلم جديد، وعارف فكرته العامة، وما سيكون على وجه الدقة، وأن أحد المنتجين قد جاءني قائلا: «اصنع ما تشاء، يا فديريكو! لقد أتيتك بالمال كله. فأنفق منه ما تحتاج إليه. أنا أثق بك.» وربما أبحث عن وجوه، عن ممثلين للتعبير عما أريد. وأتمنى ألا أموت في وسط الفيلم، لأنني سأشعر أنني تخليت عن مخلوقي، وتركته بلا معين..

إن نهاية الفيلم ليست بالنسبة لي وقتا سعيدا مثل نهاية قصة حب تكثر فيها كلمات الوداع التي تنم عن فتور العاطفة، وذلك حين يمضي الذين جعلتهم رابطة العمل المشترك يتعاهدون على صداقة دائمة، يمضي كل واحد منهم في سبيل، وربما قد ضيع قصاصة الورق التي كتب عليها أسماء الآخرين وعناوينهم، الآخرين الذين ينبغي ألا ينساهم أبدا.

إن كنت ساحرا، كما يدعونني، فإن الساحر والعذراء يجتمعان إذن حين أصنع فيلما. إن فيلمي عذراء، وحين تكتمل في النهاية تتغير مشاعري نحوها، ثم أهجرها.

إن الشيخوخة تبدأ حين تصبح الحياة رتيبة حين تكرر ما عملته من قبل أكثر مما تستطيع، أو حتى تتمنى أن تتذكر، إن حدود الكائن البشري ليست إلا تخوم مخيلته، ولأن أي ابداع جديد يمكن أن يجعلك تشعر بالتجدد، فإن الثمن الذي تدفعه من أجل أن تجرب اكتشاف الحياة كما كانت قبل أن تغدو رتيبة، مع ما ينجم عن ذلك من تخلص من الضجر، هو أقل من روحك ليس غير.

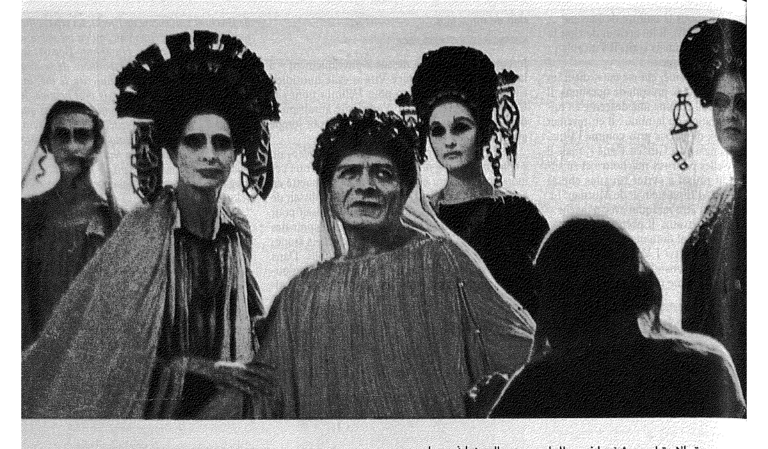
أشعر أحيانا أن حياتي قد ابتدأت في صالة سينما فولجور الصغيرة، قصر الأفلام القديم المتهدم ذاك، الخانق الحرارة في الصيف، وغير المريح في كل الفصول، ولكن ما إن كان يبدأ الفيلم في تلك الصالة، حتى انتقل الى أماكن أخرى، وأزمنة أخرى.

كنت بعد ذلك أذهب الى الشاطىء، وأبتكر قصصا هناك، وكنت أتخيلها تمثل على شاشة سينما فولجور.

كنت أستحضر في خيالي صورة السيدة ذات الخمار التي كانت تجلس في سينما فولجور وهي تدخن كان الخمار يصل الى ما فوق شفتيها فقط، كنت أخشى أن تحترق. سأتذكر ما دمت حيا عينيها الرائعتين المثبتتين على الشاشة بينما كان يدغدغ بعض الصبية تنورتها. لم يكن تعبير وجهها يتغير حتى لو شاهدت الفيلم مرة ثانية، أو حتى ثالثة، كنت أتخيل ما كان يتخيله أولئك الصبية. وأحيانا كنت أزعم أنني واحد منهم. والحقيقة هي أن ما كنت أفعله إنما كنت أفعله في الخيال شأن الكثير من نشاطي في تلك الأيام.

في تلك الأيام لم يكن ليخطر لي أن صورتي ستعلق ذات يوم في بهو فولجور الصغير، كان من المستحيل أن يخطر لي ذلك.. أتخيل الأولاد الصغار كما كنت أنا ذات يوم، وهم يمرون بالصورة قائلين: «من هذا؟ لا يبدو أنه من نجوم السينما». ويقول لهم آباؤهم: إنه على الأرجح صاحب السينما، ويلومونني إذا شاهدوا في ذلك اليوم فيلما لا يعجبهم.

لقد اعتبرت دور السينما أمكنة مقدسة على الدوام. أمكنة



جديرة بالاحترام . ومؤخرا ذهبت الى احدى دور السينما في روما ، فوجدت هناك شخصا واحدا وقد وضع قدميه على ظهر الكرسي الذي أمامه . كان يصغي الى مذياعه المحمول وهو يشاهد الفيلم، وكان ينتعل مزلجة ذات عجلات.

في الفترة الواقعة بين الأفلام يترتب علي مواجهة مشكلاتي الواقعية : جيوليتا والمال، والضرائب والمال. ولا عجب أن أهرب الى ملعب شينشيتا (مدينة السينما) لقد حلت شينشيتا محل سينما فولجور في حياتي اللاحقة ، وفيها قضيت كثيرا من أعوام العمر اضافة الى الساعات.

تعتريني هزة عندما أقف على المنصة الخامسة في شينشيتا حتى عندما تكون خالية وأكون أنا وحدي يستحيل وصف انفعالي.

عندما دخلتها أول مرة أحسست الاحساس الغريب ذاته تماما، والذي تذكرت أنني أحسسته عندما أخذت وأنا صبي صغير لمشاهدة السيرك وعلمت أنني من المتوقع أن أكون هناك.

إن لاعبي السيرك لا يفاجئهم أبدا ما يحدث لهم، وأنا معجب بذلك. والمعنى الذي يتضمنه هذا الموقف واضح وهو أن أي شيء، وكل شيء ممكن. وهذا يعاكس عقلانية التعليم المفروضة علينا والتي تأمرنا أن نفرض على أنفسنا القيود، وأن نشعر دائما بالذنب أيضا.

إنني أعتبر حياتي سلسلة من الأفلام، وهذه الأفلام تمثلني أكثر من أي جانب آخر من حياتي ، فهي ليست مجرد أفلام لي ، بل هي قصة حياتي، وهكذا يبدو أني فعلت أخيرا ورغم كل شيء ، ما كنت أتمنى أن أعمله دائما وأنا ولد صغير جالس بين الجمهور ، وهو أن أنهض وأمضي رأسا الى شاشة سينما فولجور. في ذلك الوقت لم أكن أعلم شيئا عن المخرج. لذلك بدا لي أن عمل الممثل فيه لهو أكثر. وفي البداية لم أكن أفهم في الحقيقة ما يعمل الممثل. فلقد ظننت أن الممثلين يعيشون تلك الحياة على الشاشة حقا.

إن الأفلام الأمريكية التي كانت تقدم صورة مثالية رائعة عن الحياة في أمريكا هي التي صاغت جيلي. كان الفرد هو كل شيء في القصص الأمريكية سوء أكان بطلا غربيا أم رجل بوليس ، أم غير ذلك . كنت أتماهى مع أولئك الأفراد، بل كنت أرغب في التماهي معهم. كان الفرد هو المنتصر، الفرد المتسم بالنبل. وأعتقد أنني بدأت أكره الفاشية فعلا عندما عزلتنا عن أمريكا ،وعن كل ما كنت أحبه ، أي الأفلام والقصص المصورة الأمريكية.

كانت تلك الأفلام الأمريكية تبهجنا . فالناس فيها أغنياء وسعداء دائما، كان يفترض آنذاك أن يكون الغني سعيدا، بل كان ذلك يبدو أمرا طبيعيا . كانوا جميلين ، وبارعين في الرقص. كان الرقص يبدو لي وثيق الارتباط بالغنى، من ثم بالسعادة وأنا شخصيا لم أتقن الرقص جيدا قط. لقد كان لي دوما قدمان يمنيان ، أما أولئك الامريكيون الذين كانوا يعيشون في عالمهم البهيج فقد كانوا يبدون أنهم يرقصون على سطوح ناطحات السحاب. وحين كانوا يكفون عن الرقص كانوا يأكلون، أو يتكلمون على هواتفهم البيضاء. إن شغفي بالسينما قد ابتدأ هناك.

كلما تقدمت في السن ازدادت أهمية العمل، أما في ريعان الشباب فالمسرات كثيرة، وربما تكون مقتضيات السعادة أقل لأنك ترى كل شيء جديدا. إن عالم الشيخوخة عالم متضائل. الأشياء الصغيرة تكبر في عينيك كما في الطفولة. والناس المهمون بالنسبة إليك قلة، ولكنهم مهمون جدا. تكبر الصغائر، يصبح الطعام أكثر أهمية. وما يجعلك تشعر بالشباب هو عملك ، وليس علاقات الحب. إن هذه العلاقات تشعرك بالتقدم في السن عند نقطة معينة.

وأنا صغير كنت أتخيل كهولتي، ولكن تخيلي لم يكن واقعيا جدا. حسبت أن شكلي سيكون مثلما كان آنذاك. إلا أنه قد تنمو لي لحية طويلة بيضاء مثل لحية بابا نويل لا يلزمني حتى حلقها. وعزمت على أكل كل ما كنت أرغب في أكله كالجبن الطري والمعكرونة والحلوى الفاخرة، وعزمت على السفر وزيارة المتاحف التي ما تسنت لي رؤيتها قبل ذلك.

وذات يوم نظرت الى مرآة الحلاقة وفكرت: من أين جاء هذا الرجل المسن؟ ثم أدركت أن ذلك الشيخ هو أنا. وكان العمل هو كل ما أبتغيه.

ثمة اهتمامات لازمتني طيلة حياتي، ولكني ادخرتها للأعوام التي قد أتوقف فيها عن العمل. وأول ما تمنيت القيام به هو زيارة أعظم متاحف العالم، ومشاهدة أكثر ما يمكن من الأعمال الفنية. لقد كنت أتأثر بالفن دائما. الفن كان يحركني. ولم أكن أهتم ذلك الاهتمام بالموسيقى، مثلا. أود لو شاهدت كل أعمال روبنز Rubens ، كان ميالا الى رسم النساء ذاتها التي كنت أرسمها في رسومي الهزلية. وهناك أيضا بوتيشلي Betticelly ، وكل أولئك البسطاء المرسومين بالحجوم الكبيرة الملونين بالأبيض والوردي. وهناك أيضا هيرونيموس بوش الذي أثر في نفسي تأثيرا شديدا، أود لو زرت متحف مانش Munch الرائع في نيويورك. ومع أنني زرت الكثير من المتاحف في إيطاليا فإنني أنوي مشاهدة بعض اللوحات ثانية في الكنيسة الواقعة في ساحة الشعب، والتي لا تفصلها عن مسكني إلا بضع بنايات . سأفعل ذلك على الأرجح، وربما أصطحب زائرا الى هناك.. وأراها مرة أخرى.



يتسارع الآن مرور الزمن. أتذكر كم كان النهار بطيئا في ريميني. كنت أمشي على طول الشاطيء، وأكب على مسرح الدمى وأرسم صورا أما الآن فلا أدري أين تمضي الأيام، وأين مضت في تحريكها معا لافرادي. إن نعمة الشباب الكبرى هي عدم الشعور بالزمن.

فكرت في صناعة فيلم عن ذلك . يتحرك الفيلم في الطفولة في بطء وعندما يكبر الطفل تتسارع الحركة، والنهاية ضباب خفيف.

قرأت مرة قصة للكاتب فريدريك براون في مجلة بلي بوي Playboy يكتشف فيها رجل سر الخلود. والمشكلة الوحيدة التي يواجهها هي أن حركة العالم حوله تظل متسارعة، لذلك يرى الشمس والقمر ينطلقان أسرع فأسرع في الفضاء كل يوم. وأخيرا ينقل الى متحف، ويعرض وهو جالس الى منضدة وفي يده قلم، ومظهره يدل على أنه قد تجمد بعد أن كتب نصف مخطوط. ويوضح دليل المتحف أنه مايزال حيا، إلا أن الحركة البطيئة لا تدرك ، وأنه الآن في منتصف المخطوط الذي يصف فيه ما وقع له، وقد لا ينتهي من ذلك قبل قرون.

مع اقتراب النهاية أفكر أحيانا في الحياة التي انقضت سريعا. أين ولى الزمن؟ وكيف مر بهذه السرعة؟

تستغرب حين تعلم أن ناسا لا تعرفهم لا يعرفونك يتحدثون عنك. فإن يتحدث عنك النادلون وسائقو سيارات الأجرة والذين التقيت بهم مرة شيء وأن يتحدث عنك الناس الذين لا تعرفهم على الاطلاق شيء آخر.

وما يربك حقا هو أن يجري الحديث عن مشكلاتك الجسدية الداخلية على شاشة التلفاز . هذا فظيع!

كنت أتمنى أن أكون ذلك الرجل الوسيم القوي الذي تحبه النساء، ويغار منه الرجال ، مثل أولئك الرياضيين الشباب ذوي العضلات الذين يتدربون على المصارعة الاغريقية الرومانية على شاطيء ريميني . أود أن أحتفظ على الأقل بالقليل من قوة الشباب، ولا أبدو مسنا حتى لو كنت كذلك، وذات مرة منيت نفسي بالعثور على ينبوع الشباب.

أخبرني أحد أصدقائي عن مكان في رومانيا نسيت اسمه يمكنك أن تتلقى فيه معالجات سرية خاصة. وأظن أنهم يعصبون عينيك ويطعمونك غدد خروف. وإذا دخلت وأنت في سن السبعين، ستصبح في الواحدة والسبعين قبل الخروج ، ولكن حين تخرج لا تبدو في الواحدة والسبعين، بل في التاسعة والستين.

لذلك حين تجاوزت السبعين سألت صديقي الذي كان يكبرني في السن قليلا وكان قد ذهب الى هناك، عن مكان العيادة ، فقال : انه لا يستطيع أن يتذكر.

كنت أتظاهر بالمرض وأنا صغير للحصول على عناية زائدة، وتمارضت وأنا شاب للنجاة من جيش موسوليني وفي منتصف العمر كنت أستعمل الوعكة تحاشيا للتكريمات والمهرجانات التي لم أجد شيئا آخر أعتذر به عنها، وأخيرا أصبح العجز في الشيخوخة واقعا، وسأفعل الآن أي شيء حتى لا يعلم الناس بالحقيقة ، لأن ضعفي يشعرني بالخجل والارتباك.

إن إحدى علامات الكبر هو سؤال الصحفيين : لو قدر لك أن تعيش حياتك مرة أخرى ماذا كنت ستغير فيها؟ وأقدم جوابا ما لأنني لا أحب أن أكون فظا. ولا أخبرهم عن الصورة التي تخيلتها لأنهم سيرون فيها عبثا وتفاهة، وما من أحد يحب أن يكون موضوعا للسخرية.

أتخيل نفسي طويلا ونحيفا وقادرا على رفع الأثقال. ها هو ذا الشيء الآخر الذي كنت سأقوم به. كنت سأرفع أثقالا.

لم أشعر في أي يوم أن جسدي على مايرام. في البداية شعرت أنني نحيف جدا، وكنت أخشى أن يراني أحد في ثياب السباحة، لذلك لم أتعلم السباحة مع أني عشت قرب البحر وأحببت البحر. وفيما بعد شعرت أني سمين جدا، وطري جدا. وكنت أنوي تخصيص بعض الوقت من أجل تقوية جسمي، إلا أنني كنت مشغولا أو متكاسلا على الدوام.

من الصعب أن تكون عاشقا جيدا إذا كنت تخجل من جسدك. لقد كنت شابا نحيلا لم يقدر على زيادة وزنه . وما أزال أشعر في أعماقي بذلك .أرتقي أحيانا مجموعة من الدرجات ركضا ، فأفاجأ بأنني لا أستطيع القيام بذلك كما كنت أفعل قبلا. وأصاب بصدمة حين أجد نفسي ألهث من مجرد التفكير في بذل الجهد تقريبا.

أنا أعيش في الحاضر. أما المستقبل فإن الانشغال الجاد به أمر لم يتيسر لي. فهو بالنسبة لي نوع من الواقع المتخيل في القصص العلمية. لم أتخيل نفسي كبيرا قط حتى بعد أن كبرت. يخيل لي أنني مازلت شابا، ولكنني لا أرى نفسي في المرآة هكذا. لذلك لا انظر الى نفسي فعلا عندما أحلق ذقني، وهذا يؤدي الى جروح كثيرة. ومن سوء الحظ أن اللحية لا تناسبني. إن التناقض بين الواقع والصورة التي في خيالي هو سبب استمراري في رسم نفسي شابا ونحيلا كما أشعر في داخلي حتى الآن.

لقد فتنتني فكرة الرجل الطائر منذ أيام الشباب، وحتى وأنا صبي فكرت في القدرة على الطيران. وكنت أعلم دائما بذلك. وحينما كنت أطير في الأحلام كنت أشعر بالخفة. لقد أحببت تلك الأحلام فقد كانت أحلاما بهيجة.

كنت أحيانا أطير بجناحين ضخمين يمكن أن يراهما أي واحد، بل كانا من الضخامة بحيث يصعب التحكم فيهما. وكنت لا أحتاج الى جناحين في أحيان أخرى، بل كنت أطير تسيرني قوة في داخلي . كان لي قصد حينا. وحينا كنت أستكشف فقط.

وهذا غريب لأنني لا أكره شيئا أكثر من كرهي للسفر بالطائرة. وأنا لم أرغب في الطيران مطلقا إلا من غير طائرة.

كان زملائي والعاملون معي يسألونني: لماذا أردت أن أصنع فيلما عن الرجل الطائر؟ كانوا يعرفون أنني أكره السفر بالطائرة. وكنت أجيب :« إنه استعارة» . وكان هذا يسكتهم.

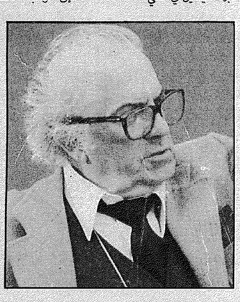
بدأت أشعر بالعجز عن الطيران في الأحلام في منتصف العمر، أو فيما يمكن أن ندعوه الشيخوخة المبكرة. وربما أنني كنت قادرا على الطيران، فإن المعنى الذي يتضمنه هذا التحول واضح. كنت في الماضي أعرف كيف أطير ، وأتحكم في قوتي تماما، أما الآن فقد جردت من ذلك.

إن فقدان موهبة كهذه مصيبة كبيرة. وأنا الذي كان لدي الموهبة عرفت أكثر من غيري دهشة التجربة.

واستنتجت أن سبب عجزي عن الطيران هو سمنتي الزائدة. وكان الجواب بسيطا، وهو اتباع حمية. والأجوبة البسيطة كثيرا ما لا تكون بسيطة كما تبدو لنا. إن اتباع حمية أمر بسيط دائما. ولقد التزمت بها مئات المرات. كنت دائما أبدأ الحمية في ذهني ، وهناك كانت تنتهي . وهناك أيضا كنت أقوم بالرياضة البدنية التي من شأنها أن تعطيني جسما أتباهى به. كانت حميتي تدوم حتى الوجبة التالية، ثم كنت آكل أكثر من أي وقت مضى. إن التفكير بالحمية كان يجيعني جدا. إنه الخوف من الحرمان، وهو نوع من سيكولوجيا المجاعة. وهكذا زادني التزام الحمية سمنة.

أنا أعرف أن علي أن أواجه احتمال ألا يطير ج. ماستورنا أبدا، وهو الذي صاحبني فترة طويلة من حياتي . والآن أدرك أنني قد طرت حقا. لقد طرت عندما كنت أخرج أفلاما.

إن الموهبة نعمة عندما تقدر ويستمتع بها. وأعتقد أن أعظم موهبة أملكها في الحياة هي مخيلتي البصرية. إنها منبع أحلامي، وهي التي مكنتني من الرسم ، وهي التي تصوغ أفلامي.



إن الأفلام ثابتة في الزمن، أما أنا فلا . وحين أوضع في موقع ألمح فيه واحدا من أفلامي المصنوعة منذ ثلاثين عاما يزداد شعوي بذلك.

يقول أحدهم : «تخيل : لقد صنعت ذلك الفيلم منذ ثلاثين عاما خلت!» وهم يطولون المدة دائما. لا ، أنا لا أستطيع أن «أتخيل» ذلك، فهو يبدو لي وكأنني صنعته البارحة.

لو سألني أحدهم قبل هذه السن : ماذا تعني الشيخوخة؟ لقلت: «إن الشيخوخة تعني إلغاء حفلة قصف ولهو في أواخر النهار». يمكن أن استمر مادمت أعتقد أنني سأصنع فيلما. وعند نقطة ما لن يتحقق ذلك، فأكون قد تقاعدت، ولكن لن أعلم بالأمر. من المهم ألا تعلم اللحظة التي يحدث فيها هذا.

أنا لا أفكر في الشعور بالشباب أو الشيخوخة ، بل أفكر في الصحة. هذا هو المهم . وأود أن أعيش طالما أنا أتمتع بالصحة.

عندما تعيش خمسين سنة مع شخص آخر، فإن جميع ذكرياتك تكون مودعة في ذلك الشخص مثل حساب في مصرف الذكريات المشتركة. ولا أعني بذلك أنك ترجع إليها دائما. أنت في الواقع تكاد لا تسأل الناس الذين لا يعيشون في الماضي: هل تذكرون تلك الليلة التي ...؟ أنت لا تحتاج الى ذلك. وهذا هو الوضع الأفضل. فأنت تعرف أن الشخص الآخر يذكر. وهكذا يكون الماضي جزءا من الحاضر مادام الآخر حيا. وهذا خير من دفتر القصاصات. لأن كلا منكما دفتر قصاصات حي. قد يكون الماضي أكثر أهمية بالنسبة الى الذين ليس عندهم أولاد، ولا يرون أنفسهم في المستقبل جينات حية

في أشخاص الأولاد والأحفاد. لذلك أفكر أنا وجيوليتا في مستقبل الأفلام التي صنعناها كيف سيتذكرها الناس؟ وكيف سيرونها؟ وهذه الفكرة هي الأهم بالنسبة إلينا.

وحين أقول «أفلامنا» فأنا لا أعني فقط تلك الأفلام التي أدت فيها جيوليتا دور البطولة. فلقد كانت معي خلال العمل في جميع الأفلام، حتى حين كانت تبقى في البيت. كانت تشملني بالاهتمام والرعاية. كنت أتصل بها دائما وهي في البيت تعد لي العشاء في أي ساعة .. لقد كانت فعلا مساعدي الأول. وفي أكثر الأحوال كنت أريها ما كتبت قبل أن يراه أي انسان آخر.

لم أطلع أحدا على شيء حتى جيوليتا ، قبل أن أعده إعدادا تاما. كان من المهم أن تكون بنيته واضحة في ذهني قبل أن أفضي به الى أحد، وإلا قال لك الآخرون: «يمكنك أن تفعل هذا»، أو «يمكنك أن تفعل ذاك». وفي هذه الحالة لن أكون حازما ، لأن الشخصيات لن تكون قد اكتسبت وجودها في ذهني. وما إن تكتسب وجودها الخاص حتى تكتسب حياتها الخاصة. وحين أعرف كل شخصية معرفة عميقة، أعرف ما تفكر فيه، وما يمكن أن تفعله، ولذلك لا يمكن أن أخون أيا منها.

إن حياتي العملية لم تكن قط عملا فعليا، بل إجازة طويلة إن عملي وهوايتي شيء واحد. فعملي هو صناعة الأفلام، وهوايتي هي صناعة الأفلام، وصناعة الأفلام هي حياتي. كان بين يدي وعقلي ارتباط ما من أجل الالهام والابداع. ربما خطرت لي فكرة من غير أن يكون معي قلم، ولكن مخيلتي لم تتحرض فعلا إلا والقلم في يدي. كان وجود الأفلام الجيدة حولي مهما جدا. وبالطبع كنت في غنى عن الأفلام في أحلامي، ولكن عند الاستيقاظ كان لابد من تدوين ما تخيلته في المنام. وحفظ هذا التدوين البصري للقصة في كتب أحلامي.

إن الالهام يعني في نظري إقامة صلة مباشرة بين ما يدركه عقلنا وما لا يدركه تماما والابداع الفني له متطلباته التي تبدو للمؤلف لا غنى عنها. إن جميع التفاصيل الحقيقية تأتي من الالهام. والتوافق والمشاعر الطيبة مفيدة للعفوية اللازمة.

حالما أبدأ العمل على فكرة تتدفق أفكار أخرى. وكثيرا ما تكون غير مرتبطة بالأولى . وتتنافس كلها قائلة : «أنا، أنا، أريد أن أولد»، وكل واحدة تحاول أن تستقوي على غيرها.

حين أنصح جيوليتا بالاقلاع عن التدخين يظن الناس أنني أفعل ذلك لأنني أشتاق الى التدخين الذي أقلعت عنه منذ زمن بعيد. ليس هذا هو السبب. فأنا أقلعت عن التدخين عندما بدأ صدري يؤلمني بعد ذلك أحببت ألا تدخن جيوليتا، أن تقلع خاصة عن عادة التدخين طيلة الوقت. وليس مصادفة أن تدخن كثيرا في الأدوار التي أدتها على الشاشة. كنت أعتقد أنه مضر بها ، كما عرفت أنه مضر بي. لقد أصبحت رائحة الدخان تضايقني، ولم أفهم سببا لاستمتاعي به في الماضي.

أظن أن جيوليتا اعتقدت أنها سوف تسمن إذا توقفت عن التدخين . وهي كأن تراني برهانا حيا على ذلك، مع أني تركت التدخين بعد أن سمنت. وأصبح ذلك مصدرا للخلاف بيننا بحيث أننا لم نخصص لها غرفة للتدخين في شقتنا فقط، بل كانت تأخذ أيضا غرفة مستقلة في جناح الفندق الذي كنا ننزل فيه أثناء سفرنا.

لا أعرف كيف أكون صاحب «سياسة صائبة». لقد سمعت هذه العبارة وأنا في أمريكا. لا أعرف ما هي «السياسة الصائبة» في الوقت الحاضر، إضافة الى أنني لا أرغب في معرفتها. إنني أعبر عن آرائي مع أني أعلم أن الخطأ لابد منه أحيانا، وخاصة أن معلوماتي العامة محدودة. من المؤكد أنني لا أصدق ما أقرأ لأنه مطبوع ليس غير. وأظن أن التلفاز أيضا يلفق من الأخبار أكثر مما ينقل بسبب آراء القائمين عليه. وبسبب ما يخلقه التكرار الكثير من انطباع زائف عن الواقع. ولم أهتم مطلقا بالانتماء الى النوادي أو الأحزاب أو ترديد أقوالها.

لقد توهمت طويلا أن الموت شيء يصيب الآخرين. ولما دنوت مما يدعى متوسط عمر الانسان أدركت أن مستقبلي محدود. رميت معظم أوراقي ، ولم أترك شيئا يزعج جيوليتا أو يزعجني لا أولاد لي تشغلني إعالتهم، فأفلامي هي التي ستمثلني في المستقبل، أو أرجو أن تفعل ذلك.

كثيرا ما أسمع الناس يقولون: إن أفضل ميتة هي أن تعيش عمرا مديدا ثم تغمض عينيك ذات ليلة وتموت وأنت نائم موتا مفاجئا . ذلك هو الموت الذي لا أرغب فيه.

عند نهاية حياتي ، وفي فترة الغيبوبة القريبة من الموت، أتمنى أن أرى رؤيا تكشف لي أسرار الكون، وبعد ذلك أستيقظ ، وأتمكن من صناعة فيلم عن تلك الرؤيا.

أخاف أن يقعدني المرض والعجز الجسدي عن العمل. أنا لا أترقب الموت، فأنا ما خشيته مطلقا كما أخشى الكهولة وتداعي الجسد. أنا لا أتمنى أن أعيش مئة سنة.

كنت طفلا معتل الصحة يشعر بالدوخة ، ويعاني ضعفا قال عنه الطبيب إنه عيب في القلب. لقد قال ذلك، وربما كان يعني أن متوسط عمري المتوقع سيكون قصيرا. وها أنذا قد عشت عمرا طويلا وكافيا لاثبات خطئه . وبما أنني اعتبرت طفلا مريضا، فقد أحطت بالكثير من العناية الخاصة. وهذا لم يقلقني على الاطلاق، بل جعلني أشعر بالتميز ، إن الموت يكتنفه غموض رومانسي.

إن شعوري الآن مختلف. فلو أصابني مرض وأعجزني عن العمل لكان ذلك موتا في الحياة بالنسبة لي. تقلقني فكرة العجز. وعدم ممارسة الجنس ثماني مرات في الليلة الواحدة.

حسنا ! ربما سبع مرات.

عندما كنت صغيرا، كان كل واحد من أترابي يقول : «عندما أكبر سأكون...»، أما أنا فلم أقل ذلك . لم أستطع أن أتصور نفسي في المستقبل. كنت عديم الاهتمام بذلك. لم أقدر في الحقيقة على تصور نفسي واحدا من أولئك الكبار الذين كانوا يحيطون بي.

ولعلني اكتهلت من غير أن أكبر لذلك السبب.



فن تشكيلي

حينما صعدت الدرجات العشر المضروبة من حجر رملي مقدود، وقفت تحت قوس البوابة الكبيرة، في العتبة تماما حيث امتزجت نداءات التماثيل بظل سقف المعرض وجدرانه وبهوه الأصيل. كانت التماثيل هناك في مدخل الدهشة مصفوفة في قيامتها معلاة الى حيرة العين.

من أين أبدأ؟ أثمة بداية حقا؟

تماثيل ترتفع في اللغز لتعلم الخوف

ادريس عيسى *

المنحوتات كلها تنادي الداخلين وتتنادى، لا بكتلتها وأشكالها وخامتها فحسب، بل بفراغاتها أيضا وبصمتها وغيابها الكبير عن النظر. كأنها لا تدعو الى النظر بل الى الاصغاء. كأنها ليست مقيمة في أشكالها، بل في الاحتمال الذي يجعلها هجرة الى المعنى، حيث الكلام كله تلعثم إزاء الغريب الذي يصعق. لم تكن تدل على شيء آخر غير المتاه.

في معرض كارلوس إيبارا [أ] لا يكون عليك ولا لك أن تتبع مسارا مسطورا تهيئه حيل العرض (تقديم بعض المنحوتات، إرجاء أخرى، إبراز ما يملك قوة البرهان، وإخفاء ما يجعل الرؤية مواربة لا تنفتح كلها إلا الى اللغز). فقد تتولى الى التماثيل لكي تراها ثانية وثالثة محاولا بعض الأقيسة البصرية التي تتيحها ذاكرة العين أن تعيدها الى صفاء الألفة، وتدرك أنك لم ترها من قبل، كأنها تتمثل لك في هيئتها أول مرة، إنها تماثيل هاربة من عين تريد تثبيت المرئي في هوية شكلية لتطمئن الى أنها أثيرة الضوء.

الايقاع والسيولة خصيصتان من خصائص هذه المنحوتات، لذلك يمنحنا خامها المصوغ فيما يشبه الحيرة بين الاسم والصمت، بين الجرح والسديم إحساسا بالزمن.

«ترى التماثيل»: العبارة هذه، في المعرض هذا تتضمن طباقا شاذا لم ترصده، بلاغة القول ولا قواعد تحريك اللسان في لعب الافصاح ـ الاضمار. فالتماثيل هذه ليست مرئية، ليست للرؤية، أو بالأحرى ليس للعين المدربة على التثبيت والفرز والتصنيف والاقصاء أن تراها. كلها وتحيط بها. والإحاطة هنا لا تتعلق بالجزئيات والتفاصيل والخفايا، إذ يمكن الناظر أن يطوف حول التماثيل أو يشرف على هاماتها أو ينحني الى بؤرة سفلي كي يرى شخوصها من تحت. غير أنه في تحوله هذا لن يكون له إلا «اللمح» واللوح [ب]. هذه تماثيل لا تشغل إلا حيزا يوهم العين بـ«ضآلة» المرئي، لكنها تفيض عن ذاتها وعن المكان بفراغها الذي يلتقي بالفراغ المحيط فيجذبه وينجذب إليه،

هذه الظلمات الصغيرة الحية التي يتهيأ فيها «شيء ما» والتي هي فراغات - أعضاء - ليست عطبا أصاب التماثيل ولا نقصا ذهب بأجزاء منها حتى استوت أمامنا بـ«لا كلها»، ليست عاهات تشير الى تفكك المادة وانحلالها واستسلامها للفراغ الذي يأكلها. فلا كل لهذه التماثيل إلا بفراغاتها، لذا نراها تخرج من رؤيتنا حينما نعجز عن الفصل بين الفراغين، وحينما ندرك أن الفراغ ذاته مادة للتشكيل، أي فراغ يرى ويعرض ويصاغ ويوقع.

ترى التماثيل، هذا الطباق غير اللغوي أصلا لا يأخذ دلالته الطباقية إلا في سياق هذه الرؤية العجيبة رؤية الفراغ مجسما.

ترى التماثيل لكي تدعوها الى النظر إليك، إذ ليست هذه الرغبة البصرية غير فتنة مضمرة بالذات التي لا تستطيع أن ترى إلا عبر وسيط. تقلب البصر كأنما لتقبض على خرصة معلقة في اللغز. لذلك أنت لا تمشي بل تنوس، شجرة من صمت وذكرى في ريح الاغواء، تبحث عن جذورها في الضوء الذي يبقى. لا تنظر من مرقب ثابت. تبدل الأقنعة والمراصد متقريا آثار الحيوان الذي ينزح. المعنى، هنا، هجرة من تمثال الى الحلم، من منحوتة الى ظلها وصداها، من شكل يتكون في فراغ يتكون الى النسيان والتأويل طرائد مبثوثة في نهاية اللغة. لذلك تتشتت الدلالة فتتشتت أنت، ترقص بين التماثيل إذ لم تعد تجيد السيرة تندفع وترتد كطفل يتعلم أن يطرق أبواب العالم، ثم تصيد ذاتك.

صمت، رؤية إصغاء، هجرة، حلم وحلم فيه، صيد الكائن القابع في أغوارنا المعتمة، الذي به مس من الشمس الأولى، ذي المفاتيح المنسية التي من ضوء — حيرة، مساءلة المعنى وإضاعة المركز: ذلك ما تعلمه منحوتات كارلوس إيبارا وتماثيله، إنها، بعبارة أصدق، تعلم الخوف. فالخائف يبحث دائما عن بداية تفضي الى نهاياته السعيدة. وليس الخوف بداية حرجة تحفز الكائن على تلمس إمكاناته في سياق ما. إنه فقدان البداية والسياق والأفق معا. لذلك يبدو كل شيء، في الخوف، مرتجلا حتى أحكم التدابير.

من أين تبدأ هذه التماثيل؟

* شاعر من المغرب يقيم في جيبوتي.

لكي يبدأ الأثر الفني، لابد له من نهاية تكمل عزلته وانفصاله عما حوله. غير أن النهاية لا تتمثل بالتوقيع وإدراج الأثر في سياق تلق بعد إفراده وإعطائه شكلا وإسما (عنوانا) خاصين يعزلانه ويفضيان به الى غربته بين الآثار والمتلقين، بعيدا عن مبدعه. ذلك أن الانفتاح العمد الذي هو سمة من سمات الحداثة والمنتج الحداثي [١]، والذي ينقل هذا المنتج من أحدية المعنى الى تعدده وتلاشيه (أو استحالته)، لا يلغي نهاية الأثر فحسب، بل يلغي كذلك بدايته، ولا يفرض سياق تلق واحدا، بل يخرق كل سياق جاهز من أجل أن يقترح أسيقة محتملة عديدة، و«يوحي» بها خارجا من مركز اليقين والوضوح والصفاء والاكتمال وصرامة الجد الى الهوامش المعتمة، حيث تجرب الذوات المتلقية مغامرة الابداع ومتعة اللعب، ويصير حضورها في التلقي جزءا من الأثر ذاته يكمل بنيته ويدعمها.

لا تبدأ هذه التماثيل من المكان (الفضاء) ولا من المادة التي أنشئت منها (رخام، طين، برنز) ولا من الفكرة الأولى التي حركت المادة في نوم غفلتها وخامها البسيط، ولا من التخطيطات التي قد تكون فخا للشكل. إنها تبدأ من الفراغ لا باعتباره نقيض المادة الذي يملأ غيابها (لا مادة)، بل من حيث هو ذاته مادة خام أخرى تقبل التشكيل والانشاء في هيئة تجعل الفراغ مرئيا وملموسا.

إن الفراغ الذي يقدم من حيث هو مكون من مكونات المنحوتات ليفضي بنا الى إحساس لازم بالمفارقة التي يفجرها الجمع بين المادة والفراغ الذي هو عنصر من كينونتها. فاليدان اللتان اشتغلتا بالفراغ (لا المحايد المحيط بالمنحوتات، الذي يمنحها سياق عرض، ويجعلها موضوعات تدرك في حيز ما) وشغلتاه لتستوي المنحوتات، ضاعفتا المادة والفراغ معا حتى صار بإمكاننا أن نتحدث عن فراغ الفراغ ومادة المادة (أو نحت المنحوت) كما نتحدث عن «معنى المعنى». غير أنه إن كان بوسعنا في التجربة اللسانية أن نعبر من المعنى الى معناه، من سطح لا يسعف ذاكرة تبحث من غور يؤويها، فننعم بلذة تأويل يخولنا «تثبيت معنى الظاهرة السطحي والمجزأ دائما» [٢] سيتعذر علينا أن نعثر على مسار انتقال من النحت الى نحته، من الفراغ الى فراغه، إذ لا يبقى الفضاء مجرد غياب للمادة تعرض فيه مادة «حاضرة»، وإنما يصير امتدادا لها حتى لنرى التماثيل خارجة بفراغها من أشكالها لتتيه في الفضاء. فلا فاصل بين الفراغين مادام أحدهما يمتزج بالآخر ومن ثم لا فاصل بين التماثيل وفضاء العرض.

يخرج كارلوس إيبارا منحوتاته لكيلا تنتهي ولا تبدأ، لذا تضرب لنا موعدا مع اللغز، تتضاعف المادة بفراغها، تضل العين بين الشكل والفراغ الذي صار مادة أي اتخذ هيئة وشكلا. إن هذه التجاويف والصدوع والاثلام والخصاص التي تخترق الكتلة وتمنعها أن تكون مصمتة مغلقة مفصولة عن الفراغ، لتجعل للضوء مسارب في صمت المادة وتصيبها بالموسيقى. هكذا تعثر العين على ايقاع ملتبس فذ، ايقاع يعشق صمت المنحوتات لتتكلم بجراحها وانشطارها كما تعشق عروق الذهب وشذراته ذاكرة الحجارة أو ذاكرة النهر.

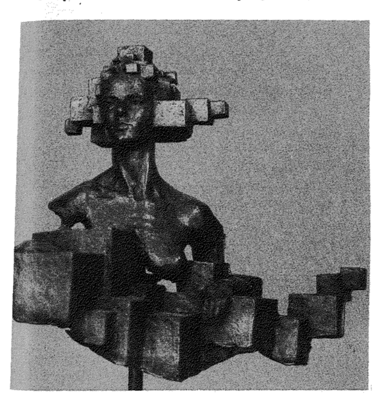
تماثيل تستهل العالم بألم كبير، وبرغبة في الافصاح عما يوحدها بالانسان في هذا الالم وعلى الرغم من أن ملامحها تكشف عن طمأنينة مرسومة في سراح النظرة، وانطباق الشفتين، وعافية العضل والجوارح، نتبين أن هذا الهدوء المحمول على ملامح غير «صافية»، والهش كأنه هبة من مد الظل في ظهيرة، أو صمت البحر بين شهقتين، ليس سوى قناع وهجرة الى ما يخيف. ذلك أن النظرة الأكيدة المخطوفة الطائرة الى أفق آخر وسماء تتكون في شرود العين لتدعونا الى أن نسكنها لنرى منها (من غيابها) ما تراه: السماء المحتملة التي هي فراغ، فراغ من العلامة والمعنى نحل به، نخترقه، ونشطره، نملؤه ونقصيه، لنراها، ترى: لترانا.

مرة أخرى نجد أنفسنا في المتاه: فالعين المفتوحة على أفق لا مرئي (لا يراه غيرها) هي ذاتها أفق مبهم واسم آخر للموت. فما الذي لا نستطيع أن نراه «معها» إذا كنا نرى فيها الفراغ؟ هذه الفتنة البصرية بالعين التي لا ترى شيئا، أي التي تلقف ذاتها منعكسة في عين الناظرة، أمامها، تجذبنا الى المحل المحظور، محل الشيء الذي تلحقه وتراه. فحينما نرى شخصا ينظر بإمعان وسكينة لا يسعنا إلا أن نسرق منه النظرة باحثين عن الخط الذي يقاطع مسار نظرته عند «الشيء» المرئي لنأخذ قسطنا من الضوء والشكل، ونشارك في هذا اللقاء السري الذي نطلبه دائما مثقلين بتاريخ أقنعتنا كله. والتجربة تغدو مربكة ومثيرة للولع حينما نفقد ذلك الشيء، أو لا يكون للعين الناظرة موضوع رؤية محددة، حين تتبع العين انفلاتها الى غياب النظرة فتغدو عضوا منهوبا موزعا على العالم، لأنها حينئذ، في هذا العمى الشفاف، تستطيع أن ترى كل شيء حتى ذاتها، ولا شيء ييسر الرؤية الداخلية ويحققها أكثر من غياب النظرة.

لكن ما الذي يحدث حين ينتهي مسار تلك النظرة الغامضة إلينا نحن؟

لنتصور أننا نجول في رواق تسكنه وتتجاور فيه التماثيل، وبغتة، ازاء النصب، ندرك أننا مرصودون، وأن الأعين التي مررنا بها (حتى وهي شاخصة الى أعلى، أو مشيحة عنا الى جهة لن نبلغها إلا بحدس، أو مطبقة الجفون على تاريخ مبهم هو تاريخ نشأتها وجراحها) تلتقي جميعها في مجال ما من ذاكرتنا، حينئذ سيستيقظ عشب كثير في أهوار جافة وسندرك أننا مدعوون الى متاهات كثيرة مداخلها عيون، وأن هذه المأدبة السرية التي يأكل فيها نظر نظرا آخر دون أن يستنفد، تسمى الخوف من المعنى.

نسيان وهاوية إزاءهما نسيان وهاوية وما بينهما التماثيل لابداية لها ولا نهاية، ظاهرة في انبهام الكائن المزدوج الذي تجعله ازدواجيته ظلا وتمنحه حجاب جمال. ما الذي يستطيعه



الأثر الفني حينئذ، إذ تترنح ذاكرته في عتمتها ويضيء أفقه بسراب معش؟

إذ لا يبدأ الأثر ولا ينتهي، بنزع - تبعا لتعبير إيكو - الى أن «يتظاهر بذلك» [٣].

يتظاهر: يتبادأ ويتخاتم (أو يتناهى)، أي إنه يستعير بداية ونهاية محتملتين لا محسوستين يوهم بهما، وإذ يفعل ذلك، إذ لا يكون له حدان، أول وآخر، تتلاشى هويته في الصيرورة، فيتظاهر أيضا بالوجود، يتواجد (يتكاون) إنه كائن لم يكن بعد. ألسنا هنا في سياق اغراء وإغواء؟

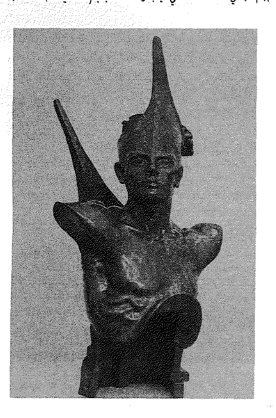
يلزم، لادراك هذه الدعوة المضمرة أن نقف على ميكانزم الاسقاط الذي يحفزها. فالمغري المغوي لا يتظاهر أمام الآخر ولا يقتحم مجال لامبالاته إلا لأنه قد أغرى به وأغري من قبل. إنه يريد أن ينقل إليه عدواه، أن يتبادلا المقام، من هنا يمكن أن نفهم احتفاء الآثار الحداثية بالآخر (المتلقي) حتى وهي تطلب عزلتها القصوى، وصمتها الذي تنتهي عنده كل إشارة فليس إلغاء المتلقي، في سياق الانتاج الفني، إلا تزكية

لحضوره المهلك المسبق، الشوط الانطلوجي لكل أثر، الذي يمنحه أن يتعدد.

«خذني، طابقني بامكاناتك، أجعل لي منك حدين يمحوهما غيرك، أصبني بالمعنى. إلعب معي لعبة الموت» ذلك هو نداء الأثر الحداثي. وسواء أكان أدبيا أم موسيقيا أم تشكيليا فإنه يغذي حضوره (الذي هو غياب) من جاذبية الفتنة ويسعى عبرنا الى أن يقيم في مسار اختلاف.

اللاتحديد واللاهوية سمتان لازمتان لمنحوتات إيبارا، لكنهما لا تنحصران بدلالة نضائية. أي إنهما لا تعنيان فحسب أن المنحوتات، بفراغها، بفضله، قد فقدت الحيز والشكل (الكتملين)، بل تعنيان كذلك أن هذه المنحوتات، حتى وهي تحمل اسما (عنوانا) وتوقيعا، لا يعصمها اسمها من التشويش واللبس، ولا ينقذها من الازدواجية. إنها كائنات خنثى (اندروجينيه Androgynes)، غولية [ج]، تهجر سماتها البشرية لتلحق الخارق فتستعير منه ما يجعلها كائنات حلمية (أو كابوسية) تدعو الى تحويل الرؤية عن شاشة المباشر المألوف الى الشاشات العميقة التي تطويها وتنشرها الأحلام.

هذا الابهام الجنسي، اللاصفاء الخلقي، يفجر لحظات عجاب (فنتاستيك Fantastique)



ويقطع بها سيرورة الرؤية، ويؤهل المنحوتات للخرق المذهل، ويمنحها طاقة «الشاذ» و«المتعدد» و«الاستثنائي» و«الهامشي» و«اللازمني» و«المنفلت» و«البشع - الجميل»، وإذا كان صفاء الهوية شرط المعنى (الواحد) في كل دال، فإن هجنة المنحوتات، هذه الكينونة البرزخية بين بين، إن هي إلا عبور آخر نحو المعتم المدهش الغريب، حيث يغدو الحلم الوسيلة الوحيدة الممكنة للاقامة «في» العالم والاقامة «معه».

«بين بين»: ليس في هذه العبارة إيحاء كرونوطوبي (زمني - مكاني)، فهي لا تعني مكانا محددا، ولا محلا ذا سمات وأبعاد. إنها استعارة فضائية لقول ما لم يعرف، قناع لتسمية ما لا اسم له، ذلك أن منحوتات إيبارا، كائناته العجابية، لا تظهر في مكان ولا ترى في بؤرة. إنه يلزمنا، لكي نراها، أن نطبق الأعين على الفراغ، ونلحق أشكالها الطائرة، في بلد الخوف، بلد الأصول، حيث المواد كلها خام واحد منصهر في النور الذي ليس نهارا بعد، والظلمة التي ليست ليلا. ولكي نراها يلزم أن نعثر لها على اسم مرجلي اسم آخر غير الذي يسمها في المعرض، والذي يمثل إزاء توقيع إيبارا كطائرين في فجر علامات، فكيف يمكن أن نسمي هذه المخلوقات التي يتنكر بعضها بملامح طوطمية أو بخوذ وأقنعة طقسية تشبه ما كان يتزين به أباطرة الأرض قديما كي تكون لهم سطوة الآلهة فتخلد أسماؤهم بينها.

بيديه، يدي الخيميائي والهدام الكبير، يمزج إيبارا خامات وهويات وعوالم وأجناسا حتى لتأخذ منحوتاته صفة «الظل» و«الشبح»، كأنها ترى في غير مجال الرؤية، في مكان آخر غير زمني، إن الانساني - وهو العنصر الحاضر في كل المنحوتات، ليخرج من قيد الانثروبومورفية (Anthropomorphisme) [ب] ليكتسب خصائص وسمات أخرى غير بشرية تحرره من أحديته ووضوحه ومعناه الذي يسبقه فيمازج الحيواني («المرأة الفرس» التي تذكر بالسنتورات الأسطورية، «طائر» و«الجوكي»)، والنباتي («إنتاش» (Germination) التي تمثل امرأة طالعة من رشيمات نبتة، وقد أخذت تلك الرشيمات حجما وشكلا يوحيان بأعضاء الجماع الذكرية)، والحضاري («باريس»، «طنجة»، و«رزازات»، قصبة، حيث تنصهر عناصر آدمية في عناصر معمارية (حصن، سفينة..))، والمقدس السماوي (الذي هو ثيمة مهيمنة يمكن رصد موتيفاتها وتنويعاتها في جل المنحوتات: الجناح، الازدواجية، اللاتجانس، اليقظة، عمود الكون [هـ] اللاتمايز، سقوط الأعضاء وفراغ الحشا، انبهام الجنس، التعالي..).

إن المنحوتات معظمها عديمة الجنس، لا ذكر ولا أنثى، أو بالأحرى لم يكتمل جنسها بما يفرزها ويمنحها هوية واحدة واضحة ثابتة، ففي الصدور والهامات تتحدد الأنوثة بالنهد والاضلاع في الزور والتراقي البارزة والعضل الهادي المسترخي والهادي الأجيد الأتلع واللبة المطمئنة المحفورة المتدفقة نحو البهو. وتعطي الوجوه ايحاء بحسم جنسي عبر الملامح والتقاسيم والأعضاء (العيون، الشفاه، الأنف، الذقن، الصدغ، الوجنات، الجبينان والجبهة). هذه السمات الخلاقية لا تمنح الأنثى أنوثة كاملة إذ تغيم هويتها باختفاء الفرج وامحائه باعتباره عضوا مميزا لها من الذكر. والذكورة ليس يؤكدها الصدر ذو الثندوتين العبلتين والعضل البريء الموفور المشدود في ذروة البأس، ولا العنق الأغلب الأبتع ذو العصب الناتيء والأوداج المستنفرة. إذ تذوب هذه الذكورة في فراغ التماثيل (الذي هو فراغ هوية) حين تقدم انصافها العليا منتهية بتجاويف تشطرها وتربطها بانفتاح الخارج، أو تختفي بتسطيح يميل بها نحو اللاجنس واللاتحديد ليتحقق انتماؤها الى الهيرمافروديتي (Hermaphrodite) [و] ومن ثم يحصل تعاليها واكتسابها سمات المقدس الذي يشغل جاذبية سرية ليفتن ويربك التأويل ويرعب.

تنهض بعض المنحوتات مبتورة الأيدي، مفرغة الحشا من الجوارح التي بها تثبت الغرائز وتكتسب الميول (الغذاء، الخوف، الحب..) ويبدو هذا الاستغناء عن البراهين الآدمية كما لو كان سيرورة تطهير وتصفية يخلص بها الكائن من إسار وضعه الأرضي ليلتحق بكينونة عليا. إن التخلي عن اليد، العضو الأكثر آدمية لأنه دشن نزوح البشر من الغابات الى اللغة والحرث والمدن، وتجويف الباطن وانفتاحه الى الفراغ والضوء، ليست كلها إلا الصيغة الطقسية والجمالية للاشارة الى الانتقال من الشرط الدنيوي الى رحابة «القدسي»، والخلاص من الشيخوخة والخطيئة والموت. تبدو هذه التماثيل، وقد استغنت عن اليد والحشا والفرج (Sexe)، كما لو أنها تغادر خصائصها الدنيوية لتستعيد كينونتها الأولى حيث تحقق الوحدة والخلود. إن هذا يذكرنا برموز البتر والتقطيع والانقسام التي يمكن العثور عليها في كثير من أساطير الخلق ونشأة العالم، وفي الطقوس الاسرارية (Initiatiques) [ز] المرتبطة بها، والتي تحيل على تعلق البشر بكينونة أصلية قدسية «سقطوا» منها، ولا يمكن استعادتها إلا بموت - ميلاد ثان ينشأ فيه الواحد الكلي الذي تنسجم فيه المتناقضات وتأتلف، والذي ليس ذكرا ولا أنثى، وإنما «كائن كامل» (Etre parfait). فالطقوس تعيد تحيين تلك الكينونة الأصلية الكلية رمزيا.

صورة الكائن الكامل هذه يقدمها لنا أيضا «انجيل توما» باعتبارها مؤشرا على الوصول الى «الملكة» بعد تهافت الحدود بين الأبعاد والجنسين: «حينما تجعلون الاثنين واحدا، وتجعلون الباطن كالظاهر والظاهر كالباطن، والأعلى كالأسفل! وإذا جعلتم الذكر والأنثى في واحد فرد، من أجل ألا يبقى الذكر بعد ذكرا ولا تبقى الأنثى بعد أنثى، حينئذ تدخلون الملكة» [٤]. إن الخلاص هنا المعبر عنه بصيغ تقوم على المفارقة، ليس إلا الجزاء الأنسب للتحول الأقصى الذي هو موت، إذ هو عبور من حالة الانشطار والتميز والتعدد الى الائتلاف والغموض والأحدية. وذلك ما يمكن

«رؤيته» وراء تماثيل إيبارا، في الشـاشة المعتمة لظلالها العميقة، حيث تتراقـص العلامات حول قنديل المعنى.

تختفي الأيدي كما لو أنها زوائد عضوية تثقل الكائن وتشده الى مصيره الزمني. غير أن هذا القطع (بفتح الطاء) الجميـل ليس عاهة تصيب الكينونة وتؤهلهـا للنبذ كما لو كانت وسم عقاب يحيق بالآثم، فالكائن هنا لا يفقد عضوا إلا ليستبدل به عضوا آخر اسمى وأقدر على تحقيق الانعتاق. هكـذا تعلو مخلوقات ايبارا في «عطبها الايجابي» وفي أطـراف أكتافها، عند الإبط، يبرز ما يشبه الجناح، إن لم يكن جناحـا مبسوطا، بذا يستحيل «الاستغناء» عن الأيدي نزوعا الى كمال، لأنه يحيل على تحول الآدمي الى الطائر (الذي هو الاستعارة الأجمل والأكثر شعـرية للملاك) وخـروجه من وضعـه الدنيـوي المنتهي (التاريخي) وتسـاميه وخلاصه.

إن التسامـي والارتباط بـ«الأعلى»، إذ يؤكـدان بسقوط الأطراف والأعضـاء التي تعوق استعادة الأصول المفقودة، وببروز الجناح، يشار إليهما أيضا بترميز مضاعف يسند الى «اليقظة» (أو النظـر الثاقب الذي يخول الـذات الناظرة أن تفيـض عن ذاتها وتنتشر في العالم). والى «المحور» (الذي ينتأ في هامات التماثيل كأنه امتداد لجماجمها، فيجعلها كائنات لا أرضية).

النوم سقـوط لأنه انفصـال عن الكينـونة الأولى، وخـروج من مجال القـدسي الى الدنيـوي، إنه بصيغة أخـرى، ابتعاد عن الـزمن الأول، زمن الألـوهية، واقتحام للتـاريخ والتجربة الفـردية في الطبيعة. ذلك ما نجده في إحـدى أطروحات أحد مراجع الـرومانسية الألمانية يعقوب بوهمه (Jakob Boehme) الذي ذهب الى أن سقطة آدم الأولى كانت قد حطت في نومه حين رأى ذاته مغمورا بالعالم، والـذي انفصل فيه عن «زوجه السماوية» [٥]، ولقد كان مـن نتائج هذا النـوم (الذي يتضمن انفصـالا مضاعفـا: انفصالا عن الـذات الالهية وانفصالا عن القرينـة، أي أنه انشطار عنيف يفقد الوحدة والكمال) أن بـرز الفرج ليؤكد الانفصال والسقوط [٦].

إن اليقظة التي تدعم نظرا يستوعب الـلامرئي، وتطوح العين في فراغها العادل حيث تلقي ذاتها، تجعل التماثيل مشدودة الى ما يتعالى ولا تـدركه العين. بذلك تكشف عن رغبة ارتقاء وعودة الى ما قبل النـوم، كأن النظرة البعيدة الى اللانهاية، الواثقة كـأنها نابعة من

تستيقظ هذه التماثيل لترى وتطير. والطيران الذي هو رمز صعود وخلاص واتصال بالأزمنة الأولى، لا تتحقق رمـزيته الطقسية إلا في فضاء منفصل عن العـالم الدنيوي، أي في فضاء مقدس أصلا بممارسة الطقس فيه [هـ]. ولكي يكون أي مكان مقدسا يلزم أن يعتبر مركزا للكون كي يتيح اتصال البشر بهما. هذه المركـزية يرمز إليها بأشياء كثيرة تجتمع في الدلالـة على الصعود: الشجرة، الصخـرة، عمود القـربان، السلم، الحبـل... وكلها تعتبر «محور العالم» (Axe du mone).

وإذاكانت تماثيل إيبارا لا تقوم على تمجيد المادة وحـدها بل تمجد الفراغ وتحتفي به من حيث هو أصل ذو شـأن جوهري للكينونة، فإننا يلزمنا أن نرى فيهـا كائنات تتوق الى عالم أصلي ليس الفراغ فيه «لا ـ مادة» تحتوي مـادة، بل صيغة أخرى لتجلي المادة وإعلانها عن نفسها. من هنا يمكن أن ندرك أن دلالة تلـك النتوءات السحرية التي تعتلي رؤوس التماثيل. فهي، بيكنونتها المزدوجة التي هي فـراغ ومادة معا، تحمل عنصر التسامي والاتصال بين الأرض والسماء ليتقدس الفراغ والمادة معا، أي يتقدس السديـم. وإذا تذكرنا، في «الرؤية» المبهمة بين الحلـم والحقيقة، تلك المخلـوقات الماثلة إزاءنـا بمحاور كونيـة، واستحضرنا انقسام فضاء العـرض حول تلك المحاور، أمكننا أن نتساءل، أفي تجاور هـذه المحاور، من حيث هي بحـث عن قداسة مفقودة، تنسيب لكـل قداسة فوق هذه الأرض؟ أم هـي تأكيد لتعدد القدسي وانتشاره في العالم عبر أفراد يحملون وسائطه القوية في ذواتهم المعزولة؟

في هذا النزوح الى «الآخر»، وفي توحيد المتناقضات ومطابقتها تنكشف رغبة الاقامة في «لغز الكلية»، وتحقيق «الكـل ـ الواحد» كما صاغه الـرومانسيون الألمان (وكما تحدث عنه قبلهم المتصوفة المسلمون)، واختبار امكانيـات الكائن الأصلي قبل أن ينفصل عن ذاته عبر تحولات تسلخه وتنسله من كينـونته لتلقي به في كينونات أخـرى هي اغتراب متواصل في التاريخ وابتعاد عن الأبدية.. لذلك يمكـن أن نقرأ تحولات تماثيل ايبارا من حيث هي بحث أركيولـوجي عن الكـامل أو التطـابق المتعارض «بتعبير نيكـولاس دي كوزا» [٧]. إن هذه المخلوقات الموارية التـي تجمع بين المباشر والمتعالي، الأنثى والذكـر، الآدمي والحيواني أو النباتي، البشري والالهي، ليست ظـلالها إلا صيغة جمالية لقول أسطـورة العود الأبدي. ولن يكون مجازفة أن نرى فيها كائنـات طقسية تؤدي شعيرة العبور كي تستعيد الأصول المفقودة. لكن هذه المناسـك البشرية غير الصاخبة التي تستدعي انصاتـا ممزوجا بالنظر المسحور، ليسـت لتمجد اللازمنـي على حساب التـاريخي الأرضي. إنها إذ ترسم منـافذ سماوية، تبقي لها إشـارتها الى شروط بشرية، صراخها المعلن في أفق آخر، الـذي تقول به انسحاق الانسان وعبثية العـالم الحديث وانهياره تحت ركام من الايديـولوجيات والقيم والأنساق التي بدلا مـن أن تسهل إقامة الانسان في الأرض تضاعف عـزلته وتطوح به في الاستلاب والخوف.

هوذا ايبارا يجبل تماثيلـه ويرفعها دون نزعة صنمية، فليسـت أوثانا وليست لها وظيفة لاهوتية، لأن وظيفتها هي التخييل، الانـزلاق الى سحر الرمزي وزمنه الاستثنائي. هذه المنحوتات تستعيد جوهر المادة والشكل، ما لايرى، ما لا يعرض إلا بمغامرة روحية في المرئي. لذا تعيد إلينا جوهر الرؤية لنلتقي بالجميل، ذلك الأفول الرائع الذي يتواصل تحت بلادة إحساسنا التي نحتال على أنفسنا كثيرا لنسميها «اليومي».

الهـوامش:

أ – كارلـوس ايبارا (Carlos Ibarra) نحات ورسـام إسباني وزع إقامته بين مـدريد وطنجة، ازداد بمـدريد سنة ١٩٥١، التحق بـدائرة الفنون الجميلة فدرس الفن التخييلي والـرسم، ثم أحرز منحـة سنة ١٩٨٢ من وزارة الثقافة الاسبانية ليطور خبرته مع النحات بينـانثيو بلانكو، منذ ١٩٧٨. عرض أعماله في أهم المعارض الاسبانية («كرابـزلر»، «مايطي مونيوث»، «أدارت»، ميـادو» ـ مدريد،«كريسون» ـ بلنسية، «سستاغو» ـ سرقسطة ...) والعالمية («إسمبراك ١» ـ الإكـوادور، «بيكاسو» ـ نيويورك، غوبي» ـ فـرنسا،«ادلر» ـ ألمانيا، فيرونيكا»، «ميتسوكونشي» ـ اليابان). عرض بطنجة ومراكش والرباط والبيضاء وفاس.

ب – يفرد الثعـالبي في فقه اللغـة بابا لـ «تفصيل كيفيـة النظر وهيئاتـه في اختلاف أحوالـه دون أن يحدد هذه الهيئات والأحوال فنعرف إن كانـت للناظر أم المنظور أم النظر ذاته. ذلك بأن هذه الأطـراف الثلاثة تتداخل في تعاريفه فيأخذ النظر صفة تؤول الى حالة الناظر أو هيئة المنظور. ولم نجد في هذه التسميات ما يحيل على بؤرة الرؤية (فوق تحت، قبل، دبر، جانب..). انظـر «فقه اللغة وسر العربية، دار الكتاب العلمية، بيروت، بدون ط. بدون ت.، الباب ١٥، الفصل ١٣، ص ٩٧ – ٩٩.

١ – Umberto Eco, Lóeuvre ouvertem éd. Seuil, 1965. 17et suivantes.

٢ – Gilles Deleuze, Nietzsche, éd. PUF, coll, Philosophes, 1992, p 19.

٣ – Umberto Eco. op. cit. p-26.

ج – نسبة الى الغول، وإني أستعمـل هذه الصفة بالمعنى الوارد في القـاموس المحيط «من يتلون ألوانـا من السحرة والجن أو كل ما زال به العقل». انظر باب (غول). والأنـدروجين هو الانسان الذي يجمع بين خصائص الأنثى والذكر.

د – الأنثروبومورفية صفة ما له هيئة الانسان أو مظهره.

هـ – عمود الكـون أو محوره أو مركزه كلها تسميـات تحيل على تصور أسطوري للعـالم، يقوم على تقسيم المكان (الفضاء) قسمين، مقـدس (لازمني تقيم به الآلهة) ودنيـويا (زمني يقيم بـه البشر) والمركز هو الذي يتيح اتصال العالمين وارتقاء البشر الى جوار الآلهة. انظر لتوثيق الاطلاع:

- Mircea Eliade, et le profans, éd, Gallimard, 1965, pp, 25et suivantes.

و – الهيرمافـروديت في علـم النبات، هـو كل نبـات تملك أزهـاره سداة (Etamine) (عضو ذكورة) ووزيما (Pistil) (عضو أنوثة). وفي علم الحيـوان، كل حيوان يملك غددا تناسلية ذكرية وأخـرى أنثوية. والاسم متحصل من تركيـب مزجي لـ «هرمـس (أو عطارد) وأفروديت (أو الـزهرة). ففي الأسطورة الاغريقيـة أن هرمس وأفروديت أنجبا هيرمافروديت فمشجت الآلهة جسده بجسد حورية، فتولد كائن ذكر انثى (خنثى).

ز – لا نريـد تفصيل هذه الفكـرة هنا لأنها تستلزم معطيـات أولى عن مفهوم المكـان الأسطوري وتقديـس العالم وطقوس التقدير. لتوثيق الاطلاع انظر الفصل المشار اليه من كتاب مرشيا إيلياد المذكور أعلاه.

٤ – أورده مرشيا إيلياد في:

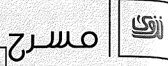
Méphistophélès et l'androgyne, éd. Gallimard, 1961, p. 152.

٥ – Ibid. p. 146.

٦ – Ibid., p..147

٧ – Ibid., p. 147et suivantes.







مائة عام على ميلاد بريشت

علاء عبدالهادي*

ولد برتولت بريشت عام (١٨٩٨) في أوغسبورغ، وتوفي في الرابع عشر من أغسطس عام (١٩٥٦) ودفن في مقبرة دوروتي (بشوسشتراس). درس بريشت الطب في ميونيخ قبل أن يتوجه للنقد الدرامي - وبعد ذلك كتابة الدراما. كان بريخت جزءا من الثقافة الألمانية الشبابية ما قبل ١٩١٤. الغرام بالعزف على الجيتار، والتوجه الى الطبيعة والأيديولوجيا المضادة للمدينة .. وقد رسخ بريخت نفسه منذ سنة ١٩١٩ وما بعدها كشخصية أدبية، أولا كناقد شرس مرهوب الجانب، ثم كمسرحي ومؤلف بارع (جونسون ١٩٩٨، ص ٤-١٨٥). ثار بريشت ضد الشكل الصارم والمغلق للمسرح الكلاسيكي ببنيته القائمة على الفصول، ولحظات أزماته الكبرى التي تنتهي الى حل (أوين ١٩٨١، ص٧٣).

كان شباب التعبيرية المتحمسة — في تلك الفترة ما بين ١٩٢٢ - ١٩٣٠ في ألمانيا - بانسانويتها الكونية قد خمد، وأخلت التعبيرية المكان لواقعية جديدة .. ترفض صرخة أيها الانسان التي كان يطلقها التعبيريون. وأطلق على هذا التيار الجديد اسم «الموضوعية الجديدة» .. التي كان غرضها عرض الحاضر التاريخي ونمط تعبيرها هو الوثيقة، وشكلها المسرحي "Zeitstuck" الذي كان يمس موضوعات معاصرة، وكان المسرح هو الحلبة التي تخوض فوقها مختلف تيارات الحركة الثقافية معارك عنيفة، فقد أصبح المسرح ذو الغرض وسيلة تعبير مفيدة حيث كان في الامكان نقله الى أي مكان، وتقديم مختلف المعالجات عليه، والى تلك الفرق تنضاف جمعيات محترفي «الاثارة والدعاية "Agit - Prop" والتي كان يدير احداها «أرفين بسكاتور». انطوت - في هذه الفترة - موضة التعبيرية وتفرق أشهر كتاب المسرح، فانغمس فرانتز فرفل وكارل تسوكماير في الرومانطيقية والصوفية الدينية، واتجه جورج كايزر وفالتر هاسنكليفر الى مسرحيات البوليفار، الناجحة فيما تبنى هانز جوست ورينولد غورنغ وارنولت برونن مواقف سياسية يمينية ورجعية.. أما تولر وبريشت وفردريك وولف فقد تقاربوا أكثر وأكثر مع اليسار. تلك كانت بعض التأثيرات التي مورست - بين غيرها - على المسرح الألماني في تلك الآونة. (انظر : اوين ١٩٨١، ص ٩٠ - ٩٤).

أثار بريشت اهتمام الكثير من النقاد: يقول اريك بنتلي «يختلف بريشت عن ايسخلوس والآخرين من ناحية واحدة ظاهرة، انه يراهن على المستقبل في حين أنهم كانوا يبنون على الماضي (بنتلي ١٩٨٢، ص ١٣٩). أما بيتر بروك فيقول «ليس ثمة انسان يهتم بالمسرح اهتماما جادا ويستطيع أن يمر ببريشت مرور الكرام» (بروك ١٩٨٦، ص ١٢٢) ويكتب رولان بارت عن مسرح بريشت . «.. فن ملحمي يخترق أنسجة الكلام ويقيم بعدا بينه وبين العرض المسرحي دون أن يبطل فعله» (بارت ١٩٨٧، ص ٦٥). ويذهب فردريك أوين الى أن : «.. قليلون هم الكتاب الذين كرسوا هذا المقدار من الجهد ومن الوقت ومن التفكير في سبيل وضع نظرية لفنهم، وللمسرح كنتاج لذلك الفن، وبريشت هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي وضع أورغانون» للمسرح جديرا بأن يصنف الى جانب أورغانوني أرسطو وهيغل (أوين ١٩٨١ ص ١٤٤). بينما يرى الناقد ديف لانج أن بريشت هو أول ماركسي يقدم توليفة أصيلة في مجال الفنون بين النظرية والتطبيق (Laing 1986, p. 57) . وأثر بريشت بقوة في المسرحين العالمي والعربي (انظر للاستزادة . عبدالهادي ١٩٩٧.أ، ص ٩٨ - ١٠٥).

ويعد بريشت من أكثر الكتاب المسرحيين على الاطلاق الذين كتبوا في الدراما من جانبها النظري. وقد صدرت أعماله في ألمانيا في سبعة مجلدات ومع ذلك لم تتضمن كل كتاباته (Bently 1988, p.83). وكانت أولى مسرحياته التي عرضت هي سبارتكوس التي أعيد تسميتها «طبول في الليل» (Trommeln in der Nacht) وفاز بها بجائزة كلست وكانت من أولى علامات الثورة ضد المذهب التعبيري. كما اشتهر بصرامته الحادة - التي سمحت له فيما بعد - بأن يضمن لنفسه - ما قبل اخراج «ادوارد الثاني» وما تلاها تعاون ممثلين كبار (أوين ١٩٨١، ص٧٧).

استقر بريشت في برلين عام ١٩٢٤ وكان يعمل مساعدا لرينهاردت "Max Reinhardt" في "Deutsche

* ناقد وأكاديمي من مصر.

"Theater" وأخذ يطور أسلوبه ويجدد مفاهيمه للدراما قبل أن يضع نظريته عن المسرح الملحمي، وكانت بداية نجاحه الحقيقي عام ١٩٢٨ في مسرحيته المعدة من عمل لجون جاي (John Gay) أوبرا الشحاذ "The Begger's Opera" والتي عرضها باسم "Dir, Dreigroschen, Opera" أوبرا القروش الثلاثة، ووضع موسيقاها كورت فيل "Kurt Weil" الذي تعاون مع بريشت في أعمال أخرى منها أوبرا النهاية السعيدة "Happy End" عام ١٩٢٩.

أخرج بريشت مسرحية كريستوفر مارلو (Christopher Marliow 1564 - 93) سلطان ادوارد الثاني وموته المأساوي وكان أول عرض لها في سنة ١٩٢٤ في مدينة ميونيخ واستغنى بريخت فيها عن خطابات مارلو البلاغية، واستعاراته الرنانة، وثراء لغته، واستعاض عنها بعبارات حافلة بالصيغ المبتذلة وبكثافة عكست الايقاع المتسارع للفوضى السائدة كما أورد تناقضات قواعدية مقصودة فاجأت انتباه المشاهد. (اوين ١٩٨١، ص ٧٦ - ٧٧).

عمل بريشت مساعدا لرينهاردت في الموسمين «١٩٢٤ - ١٩٢٥ و١٩٢٥ - ١٩٢٦»، ثم ثار بريشت بعد ذلك، ليس على باروكية رينهارت فقط بل على الواقعية الألمانية برمتها وحمى التعبيرية، باحثا عن جماليات جديدة عبر تطبيق مفاهيمه الجديدة (التعليمية والسياسية) في المسرح، معتمدا المصطلح الماركسي «الاستلاب» "Entfremdung" (See. Stayan 1981, p. 141) والذي عرف في العربية باسم «التغريب» ويرى كل من جون فيليت "John Willett" وكريستوفر إنز "Christopher Innes" أن بريشت وبيسكاتور قد دفعا الثورة في المسرح التعبيري الى نهايتها "Pattertson 1981, p.1" يقول بريشت «إن التعبيرية وبرغم ما طورته من أدوات تعبير مسرحية تظهر عاجزة الى حد كبير في التعامل مع العالم أو شرحه كموضوع للنشاط الانساني. ولم تظهر ماركسية بريشت بشكل واضح حتى عام ١٩٣٠ حيث كتب بعضا من مسرحياته التعليمية. وأحل بريشت منذ العام ١٩٣٠ الديالكتيكي محل الملحمي ووصف شعريته بأنها غير أرسطوية، وأنها شعر جديد (اوين ١٩٨١، ص ١٥٥). وضع صعود هتلر الى السلطة عام ١٩٣٣ نهاية مفاجئة لنشاطه في ألمانيا التي غادرها صباح اليوم التالي لحريق «الرايخستاغ» (جونسون ١٩٩٨، ص ١٨٨).

تنقل بريشت بين العديد من الدول ـ بعد ذلك ـ مثل سويسرا، الدانمارك، فنلندا مع زوجته الثانية، قبل أن يستقر المقام به في كاليفورنيا عام ١٩٤١، ومثل بريشت أمام لجنة التحقيق في النشاط المعادي لأمريكا في ٣٠ أكتوبر ١٩٤٧ وأنكر عضويته للحزب تماما... وبدا متعاونا مع اللجنة قدر الامكان حتى انهم شكروه علنا كشاهد متعاون (جونسون ١٩٩٨، ص ١٨٩). قال مترجمه «بيير إبراهام» إن بريشت قد أخبره قبل وفاته بوقت قصير أنه كان ينوي أن ينشر مسرحياته التعليمية بمقدمات جديدة يقول فيها إنه لم يقصد أن يأخذها أحد على محمل الجد (جونسون ١٩٩٨، ص ٢٠٥) حياة بريشت ملأى بمواقف شبيهة ولكنني أميل الى الايمان بأنه «ليس في مقدور المرء أن يعقب ويحسم أمر كافة تناقضات بريشت، وانه سيكون أمرا غريبا ألا توجد هذه المتناقضات والمفارقات في شخصيته وأفعاله في وقت حفل بأهوال الحرب والصراع الطبقي» (فيبر وهاينن ١٩٨٦، ص ٣٣). وتلقى بريخت دعوة عام ١٩٤٧ من حكومة ألمانيا الشرقية ليتولى مسؤولية إدارة أحد مسارح برلين الشرقية. وفي ١٩٤٩ كان الافتتاح الكبير بمسرحية «السيد بونتيلا» وفي الوقت المناسب كان مسرح



من مسرحية (الأم شجاعة)

(سكيف باوردام) قد أعطى له كمقر دائم للشركة وتم تدشينه بملصق لبيكاسو، كان لدى بريخت ستون ممثلا بالاضافة الى مصممي المناظر والملابس والموسيقيين وعشرات المساعدين، وكان في استطاعته أن يجري تدريبات لمدة خمسة أشهر كاملة، وهي امكانيات وضعت مسرحه تحت ظروف مثالية يسيطر عليها تماما ربما لم يعط أي فنان منذ «فاجنر» امكانيات على هذا المستوى المثالي (انظر: جونسون ١٩٩٨، ص ١٩١). يستحق بريشت ما أُعطي له فقد كان ذا أسلوب خلاق وأصيل في تقديم مادته الدرامية، وكان معدا موهوبا بارعا في تعديل أفكار الآخرين وأعمالهم ووضعها ضمن إطار تصوره الخاص للمسرح. «يفكر عبر عقول أخرى، وفي عقله يفكر آخرون، هذا هو الفكر الحقيقي» (بارت ١٩٨٧، ص ٦٤). وزار بريشت باريس عام ١٩٥٥ واستقبل هناك بحفاوة وحماس شديدين وذلك بعد أن عاد الى ألمانيا عام ١٩٤٩ ليدير شركته "Berliner Ensemble".

وقد تأثر بريشت بالدراما الشرقية كما تأثر بفكر الأديان الشرقية مثل بوذا وكونفوشيوس وتتأصل اتجاهات بريشت الفكرية، باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية وخاصة بمسرح النو "NO" ومسرح الكابوكي (Kabuki) اليابانيين، وكذلك الدراما الصينية، وكانت مسرحيات «النو» اليابانية عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية وذلك لأن أداء الممثل فيها يكون مؤسلبا فضلا عن امكانية عرض هذه المسرحيات في أي مساحة فارغة بالاضافة الى فقر ديكوراتها ودلالتها المباشرة وهي سمات يميل اليها بريشت، ويخلص «فردريك أوين» الى أن مسرحيات بريشت التعليمية هي مسرحيات «نو» يابانية ذات مضمون دياليكتيكي، أما دور المسرحية التعليمية فيكمن في تحريض كل أولئك الذين يشاركون فيها

على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنـات مفكرة في آن معا. والمبدأ الذي تقوم عليه المسرحيـة هو مبدأ الممارسة الجماعية للفن التي تحمل دروسـا حول بعض الأفكـار الأخلاقية والسيـاسية . وتجدر الاشارة هنـا الى أن أصول المسرحيات التعليمية تـرجع بعيدا الى الزمن الماضي، أيام اليسـوعيين الذين كانوا يستخدمونها كأدوات للدعاية الكـاثوليكية، والتي كانت تتناول المُثُل والمعجزات "See, Salgado 1980, p.1-36" أمـا في العصر الحديث فـإن الانطلاقة بدأت مع (دوناوشنغن وبـادن بادن للموسيقى الجديدة) وتكمن أهدافها في :

- إثارة شعور جماعي بفضل ممارسة النشاطات الجماعية.
- ايقاظ الحس الجماعي والوعي الجماعي.
- وكما يقول بريشت التعليم عبر التعلم "Lerned Zu Lehren" وكتبت أول مسرحيات بـريشت التعليمية بين ١٩٢٨ / ١٩٢٩ وكـان عنوانها «الطيران فوق المحيط» (اوين ١٩٨١، ص ١٧٩–١٨٠).

ولا تكمن أهمية أعمال بريشت في الأرديـة التي تكسو أفكاره، ذلك أن تلك الأرديـة تتقرر تاريخيا، وإنما في المواقـف التي يقدمها بها ومـن أجلها (فيبر وهاينن ١٩٨٦، ص ٢١) كان بريشت يدرك جيدا قوة المسرح الكامنة والقادرة على إثارة المتفرج واستنهاضه للحركـة والفعل (...) لذا كان يريد دائما من المتفرج أن يبقى بـاردا متباعدا «يمتلك مسافته المنـاسبة بعيدا عن الاندماج في المسرح ولكنه قريب من الفعـل خارجه. ويستكمل هاينز فيشر: وغالـب الأمر أن النجاح الـذي حازه بريشت مـن متفرجيه لم يكـن بسبب «مؤثر التغريب» الذي تبناه مسرحه الملحمي، بل رغما عنه! فقد كان محترفا بالشكل الكافي الذي يمنعه من افسـاد النص بسبب التنظير الزائد، لذا كانت بعـض مسرحيـاتـه مثل «أوبـرا القروش الثـلاثة» و«الانسـان الطيب مـن ستزوان» ناجحة جدا على المستوى التجاري Hilton 1993, p. 79 .

بريشت وبدايات المسرح الملحمي

إن الدرب الذي سيقـود بريشت الى المسرح الملحمي ،سيكـون دربا بطيئا ومتعرجا ، وفي نفس الوقت الـذي سيتم فيه الاعتراف بتلك النظرية وبناؤها، سيكون عليها أن تتلقى الكثير من التعديلات الأسـاسية ، وكانت مسرحية «إزدهار وانـدحار مدينة مـاهوجني» خطوة هـامة في تطوره ، وكان بـريشت يعتبر نفسـه على الدوام ـــ تجريبيا ورأى في مسرحيـاته الخاصة مجرد محاولات أو تجارب، ربما يكـون هذا سببـا في شجاعتـه الأدبية التـي ساعـدته على تغيير الكثير مـن مفاهيمـه وتعديلهـا بيد أن المبـاديء الأساسيـة للمسرح الملحمـي ظلت هـي نفسهـا مـن الناحيـة الجوهرية (اوين ١٩٨١، ص ١٤٣).

يديـن بريشـت بشكل خاص لفكـرة ارفين بيسكاتـور عن المسرح الملحمـي ، وقـد عمـلا سـويـا في الفترة مـا بين ١٩١٩ - ١٩٣٠ في (Volksbuhne) ، ونـود هنا قبـل أن نتناول مسرح بـريشت الملحمـي أن نؤكـد على الاختلاف القـائم بين مسرح بيسكاتـور ومسرح بريشـت في استخدامهما لهذا الوصـف، كان بيسكاتور من تلاميـذ رينهاردت، وهو من ابتكر المسرح الملحمـي في عشرينات هذ القرن ورائد طريـق ما أصبح يعرف بالمسرح التسجيلي أو التـوثيقي ، وقد أثار بيسكـاتور الاهتمام في برلين سنوات العشرينات بسلسلة مـن العروض التعبيرية استخدم فيها آلات معقدة وباهظة النفقات استخـداما مميزا، (ايفانز ١٩٧٩، ص ٦٤) وبرغـم تأكيد بـريشت على أعمال بيسكاتـور باعتبارهـا الأعمال الأكثر جذرية في كـل المحاولات التنويريـة المعاصرة له وأن كل جـزء فيها كان مخططا لـه زيادة القيمة التعليميـة والثقافيـة في المسرح إلا أن الاختلاف واضح وجلي بين الاثنين فالأول يعتمد مسرحـه على الاندماج والادهاش والمفاجأة المسرحيـة، أما بريشت فيعتمد على التغـريب، والادهاش العقلي والثقافي ، الأول مسرحه وثائقي يعتمد التمثيـل فيه على أساليب الواقعية الجديدة، ويعتمد تصميم الخشبة المسرحيـة فيه على التفاصيل والمؤثرات الفنية المحتشدة والغلبة فيه للمخـرج والثاني يعتمد مسرحه على أسلوب التمثيل الملحمـي (التغريبـي) ومؤثـرات المناظـر البسيطة والغلبـة فيه للكاتب الدرامـي بتأثيره على المخرج المسرحي (Patterson 1981 p. 5) .

إن دفع الجمهور لرؤية العرض بعين نقديـة هو ما يؤسس الاختلاف بين مفهوم بريشت لما يسمى بالمسرح الملحمـي وبين مفهوم بيسكاتور له، لذا كانت المؤثرات المركبة عند بيسكاتور وكـذلك أساليب التمثيل الواقعي في مسرحه، مؤثرات مضـادة للتمرد والثورية بسبب تدعيـم هذه الأساليب للسلبية بدلا من المواجهة.

تعنـى كلمة ملحمـي "Epic" لـلألمان ، مجرد شكل مـا مـن الأدب السردي كمغاير للنـوعين الأدبيين (الدرامي والغنائي) بخـلاف الانجليز الذين تحمل لهم الكلمـة رؤية بانورامية للتاريخ ويـذهب بريشت الى أن المصدر الأساسي للمتعة الجمالية تكمـن في وفرة الانتاج الخلاق للمجتمع وفي قدرته على خلق الأشياء النافعة والسائغة.

يقول بـريشت إن عالم الاجتماع يعرف أن هنـاك وضعيات (...) لا يقع تقييمهـا بين علامتي جيـد ورديء بل بين علامتـي «صحيح» وغير «صحيح» (بـريشت د. ت. ص ٢٨) . لـذا انطلق بـريشت مـن معطيات واقعـه وكيف أدواتـه الفنية وفـق رؤيتـه الشاملـة لهذه المعطيات. لـذا نستطيع أن نتفهم لماذا لم يرجع بريشت للـواقع في واقعية القرن التاسع عشر بل اهتم بفحص الواقع أي دون الرجوع لوصف الفرد وعلاقاته مع المجتمـع والأفراد كضحيـة للبيئـة ولكن لاختيـار وفحـص العلاقـات الاجتماعية للأفراد وبيئاتهم ومحيطهم مـع رؤية كلية شاملة للعمل تشي بإمكانيـة تغيير كليهما، وكما يقول روبرت بروستايـن في كتابه «المسرح الثوري» إنه على مستوى الموضوعية الاجتماعية لمسرحياته نجد بريشت يضـع حـدا أخلاقيـا جـازمـا «إن الانسـان طيب ولكـن النظـام رديء (بـروستايـن ١٩٧٠ ، ص ٢٢٨). يرى بـريشت الـواقعية بـاعتبارهـا محاولة لاكتشاف تعقيدات المجتمع وتعرية نظـرته السائدة للأشياء تلك التي تلائم الطبقـات التي تقوده (See: Laing 1986. p. 56-7). أي إن بريشت لم يهتم بالواقعية كانعكاس للواقع بل بالمادية التي لا تتعامل مع الأدب بشكل عام على أنه خيال محض، ومن هنا اختلفت نظرته مع نظرة الواقعية الأولى بشكل عميق (Young 1981, p. 91) فمادية العرض لدى بريشت ليست مستقاة بأكملها من جماليـة العاطفة أو سيكولوجيتها بل أيضا وبشكل رئيسي مـن تقنية الدلالة وبكلمات أخـرى. إن معنى العمل المسرحي يتعلـق بما يجب تسميته بمنظـومة الـدال العقلانيـة بمعنى إن تغيير العلامـات هو توزيـع جديد له ولا يبنـى هذا التوزيـع على قوانين طبيعية بل هـو فعل إرادي يستند الى حرية الانسـان في اختياره للدلالات التي يعطيها للأشياء (بارت ١٩٨٧، ص ٦٠–١).

يفصل بـريشت في كتـاباته النظرية بين ما هـو حقيقي ومـا هو غير حقيقي، لـذا فإن على مسرح بريشـت أن يحقق وضعين معا، عـام وخاص، شكلي وغير شكلي، نظري وعملي (...) حين قـال بريشـت بأن ثمـة شيئا في

المسرح اسمه الـوهم فما يعنيه هو انـه يوجـد شيء آخر ليـس وهما، هكذا يصبح الوهم في مواجهة الحقيقة (انظر بروك ١٩٨٦، ص١٢٢ و١٢٤).

ويكتب رولان بارت عن مسرح بريشت : «المسرح البريشتي هو مسرح العلامة، إذا أردنا أن نفهم كيف يمكن لعلـم العلامات أن يكون بشكل أعمق علم هـزات، يجب أن نتذكـر خاصيـة العلامـة البريشتية قـابلية قـراءتها المضاعفـة فما يعرضه بـريشت للقراءة بشكـل متفكك هو نظـرة القاريء وليس ـ مباشرة ـ مادة قراءاته (انظر ، بارت ١٩٨٧، ص ٧٢) هذه الهزة ما هي الا قراءة تفصل بين العـلامة وتأثيرها .. فالهزة عملية انتـاج جديدة لا محاكاة.. فبريشت لا يريد الوقوع في مطب غطاء آخر أو طبيعة لغوية أخرى ، لا بطل ايجابي عند بـريشت. مؤلفات بريشـت تهدف الى الاعداد لمارسة فعل الهزة وليس التدمير ، فالهزة بتعبير بارت ـــ أكثر واقعية من التدمير . (انظر : بارت ١٩٨٧، ص ٦٥-٦) ففي زمن كـانت فيه أسطورة البطل غير قابلة لأي نقـاش ، أحل بريشت محل مفهوم العظمة مفهـوم المسافة .. ولم يعمد الى تقليـص قيمة الجانب البشري (انظـر : اوين ١٩٨١، ص ٧٧-٨). يخاف مسرح بريشـت الحكم، لذا كان البطـل في مسرحه مدانـا لأن الحكم دائما ما تكون لغة البطل الطبيعية. عند بريشت الحكم مقولة استؤصل منها التاريخ لتبقى خدعة «الطبيعة». (بارت ١٩٨٧، ص ٧٠).

أما مـن ناحيـة الموضوع فيقسـم الكاتـب "John Russel Taylor" مسرحيات بـريشت الى أربع مـراحل هـي على التوالي ، مرحلـة مسرحيات الرومـانسية الوطنية «١٩١٨ - ١٩٢٩» ثـم مرحلة مسرحياتـه التعليمية الأولى «١٩٢٨ - ١٩٣٨» يلي هذه المرحلة الفترة التي كتب فيها بريشت أهم مسرحياتـه والتي تقع بين « ١٩٣٨ - ١٩٤٥» وأخيرا مـرحلة مسرحيـاته التعليمية الثانية «١٩٤٥ - ١٩٥٦». (See: Taylor 1979, p. 44 - 5).

المسرح البريشتي الدياليكتيكي

المسرح الذي لا يحتـك بالجمهور ـــ عند بـريشت ـ ليـس مسرحا،إن مسرح الفرد قـد «باد» لأن الفـرد في المجتمع الحديـث قد اختفـى بوصفـه فردا... وان المسرح الذي يصوره لم يحمل للجمهور سوى الخيبة ، ويذهب بـريشت الى أن المسرح مـاهية متكـاملـة لا يمكن أن يكـون الجمهور أقـل عناصره ، لذا كـان من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فـن المؤلف أو الممثل بل يجب الوصـول الى تطوير فن المتفرج. فـالجمهور بالنسبة إليـه هو أحد العناصر المنتجـة التي تلعب دورا جوهـريا في المسرح (أويـن ١٩٨١، ص ١٤٥) فواجب الفن بالنسبة لبريشت هو مساعدة الجموع في أن تكون فاعلة في التاريخ بدلا مـن أن تكون مادة له (Laing 1986. p. 58) . ويذهب بارت الى أن بريشت يبغي تحقيق وعي الجمهور في الصالة كحالة عدم الوعي التي تسود الشخصيات «الـدرامية» على الخشبة.. مؤكدا على أن بـريشت يعمق الكيان التكراري لـلأدب الذي يتحدد بغايتـه الدلالية للأشيـاء لا بمعناها، ليخلص الى أن الأسئلـة المهمة تبقى أقل قـوة من التساؤلات ذات الأجـوبة المعلقة لكـن الممكنة (بـارت ١٩٨٧، ص ٦٢). يتكون المسرح البريشتـي من تـأزيم الأشكـال العـادية للتفكير والتمثـل في المجتمـع البرجوازي ويـرى بريشت ضرورة أن نبعد المشاهد عن عـلاقة الاعتياد مع النص ذلك الاعتياد الذي يحيل العمـل الى منتج استهلاكي بشكل أساسي: يتحـرك فيه القاريء بسلاسة مع تقدم العمل من حدث شعوري أو عاطفي الى حدث آخر... لذلك أقام بـريشت مسرحـه على وضع المتفرج بشكـل ملح في علاقـة نقديـة مع الأحداث الموصوفة أمامه فالأحـداث ـ في حد ذاتها ـ ناقصة ، وهي تشير الى أسباب منبنية يبرر وجودهـا وينبني على أسس اجتماعية (See: Coward and Ellis 1986. p. 36).

بـداية لـن نضـع الجدول الشهير الـذي يحدد اختلافـات المسرح الدرامي «الذي يعتمد على العقدة» عـن المسرح الدياليكتيكي الذي يعتمد على العرض أو السرد (See: for further reading : Willet 1974, p 37-39) ولكن سنحدد أهم مرتكزين للملحمية في مسرح بريشت، ونؤكد سريعا ونحـن بهذا الصدد أن بريشـت نفسه لم ينكر أهميـة التأثيرات الأرسطويـة ويرى أن «تـأكيد هـذه التأثيرات يعنـي تبيان حـدودها» (الزبيـدي ١٩٨٣، ص ٣٧). وعلى هذا ينصح بـريشت «باستخـدامها عندما يلعب الادراك دورا صغيرا نسبيا بسبب توافر وضع عام سيء ومحسوس ومدون ، والجدير بالذكر هنا أن بريشت نفسه قد استخدم القالـب الأرسطوي في شكـل نقي ونـادر في مسرحيته (بنـادق السيدة كارار) ، ومع ذلـك وبرغم قيام هذه المسرحيـة على الاندماج الا أنها غير أرسطويـة لأن بريشت تجاوز فيها الكـارثة (Catastrophe) الى الفعل، إذن لم يدخل بريشـت في التناقض مع القواعد التـي وضعها أرسطو في كتابه (فن الشعر) إنما مع وظيفـة المسرح في فترة الرأسمالية المتأخرة ، والتي تبنت قـواعد أرسطو الجامدة المعنة في تثبيت الأوضـاع القائمة على المصالحة الاجتماعية (الزبيدي ١٩٨٣، ص ٤٩ - ٥٠).

أرى أن نظـام المأسـاة الأرسطـوية النهـائي يستنـد على محوريـن أساسيين وهما الانـدماج مـن جهة وفعـل ربة القـدر الموبرا الـذي يحدد الحادثـة من جهـة أخرى واستنـادا الى معارضـة هذيـن العنصرين عند بريشت ورؤيته الجمالية للمسرح نستطيع أن نحـدد بشكل لا تجافيه الدقة ملحمية أي عمل من عدمها ، دون اتكـاء الحكم النقدي على «أن ملحمية عمل ما يعني وجود مـؤثرات تغريب بريشتية فيـه» مثل(التعليقات على الحدث، الأقنعـة ، التاريـخ، الـراوي، المحاكمـة ، البرولـوج، كسر الحائط الرابـع، استخدام الشرائح، إلقاء الارشـادات المسرحية بصوت مرتفـع .. الى غير ها من مـؤثرات)، إن هـذه الأساليب والمؤثـرات هي محض وسـائل مسرحية ابتدعـت ـ منذ بداية رؤية بريشـت الجمالية للمسرح الملحمي ـ مـن أجل توجيه انتباه المشاهد المسرحي الى الامكانات المختلفة للواقع عن طريق خلق مسافة بينه وبين العرض تسمح له بالتأمل والحكم اللذين يسمحان له بنقد صـورة المجتمع المعـروض على الخشبة المسرحيـة ، فـإن نجحت في ذلـك فستكون قد سـاهمت في احداث أهم مرتكز في نظريـة المسرح الملحمي وهو كسر الاندماج وتغريب المشـاهد وإن لم تنجح ، فستظل مجرد تجديد شكلي لأساليـب مسرحية جديـدة قد تضعف النـص أكثر مما تقيـده ، وهنا تبرز أهمية الرؤية الشمولية لكامل العرض (النص الدرامي/التحقق المسرحي) . فالتغريـب البريشتي يهدف الى مقاومة الاستلاب التقليـدي في المجتمع ، إنه تحطيم الأثر الـلاجمالي لما هو اعتيادي، هو بشكل أكثـر اختصارا استلاب للاستـلاب أو فلنقل انه استـلاب ايجابي ، وأود هنا وفي تركيـز أن أتناول منهـج بريشـت في المسرح الـديـاليكتيكي في أهـم اختـلافـاته مـع المسرح الأرسطوي من خلال هذين المحورين.

أ - الاندماج الأرسطوي / التغريب البريشتي:

تقوم التراجيـديا الأرسطويـة على الاندماج عن طـريق خلق عـاطفة مشتركـة بين المرسل (الممثـل) والمتلقي (الجمهـور) عبر رسـالة دراميـة ومسرحية، وبـاختصار شديد، فـإن تعاطفا ما يتكـون منذ بداية الحكـاية

المسرحية بين الجمهـور وبطل المسرحية، يحدث بعده تغير حاسم (Peripetia) أو تبدل القدر وتحول مصير البطل الى التعاسة، بعدها يبتدئ المتلقي في الخوف والشفقة على البطل الذي يكون فعليا قد سار في انحداره التراجيدي بسبب نقيصة ما في تكوينه أو شخصيته (Hamartia) وهنا قد يحدث انفصال ما خفي بين الجمهور وشخصية البطل، ولكي يتم تحاشي ذلك ـ في نظام أرسطو التطهيري — يجب أن تمر الشخصية خلال ما يسميه أرسطو بالتعرف (Anagnorsis) حيث يجب أن يتعرف كل من البطل والجمهور ـ عبر العقل والتفكر وشرح الخطأ في سياقه الدرامي على خطأ البطل ، حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة (Catastrophe) للبطل ولكي يعي البطل التراجيدي هذا الخطأ (نقيصة ما في شخصية البطل) فإن هذه النقيصة بالضرورة ـ للنسبية الموجودة في مفهوم الخطأ والصواب يتوجب قياسها على نظام ما قائم، أي أن البطل داخليا سيكون مقتنعا بالكارثة التي ستحل به لأنه خالف قيم المجتمع القائم، ويعي الجمهور ذلك أيضا قياسا بالمجتمع الواقع خارج المسرحية، وبعد الكارثة يحدث التطهر (Catharsis) وبعد الكارثة التي تقع للبطل وحدوث التطهر ، يخرج الجمهور الى واقع أرحب، صديقا له ، راضيا به، لأن من يتمرد على ما هو متفق أو متعارف عليه تحت المظلة الاجتماعية وقيمها الراسخة ، قد يناله ما نال البطل من عقاب. (انظر : عبدالهادي ١٩٩٧، ص ٩٥ – ٩٧).

جاء إذن نقض مفهوم بريشت للاندماج المسرحي الأرسطوري مؤسسا على دفع المتلقي الى التفكير في واقع آخر وعدم الاندماج مع ما هو قائم اجتماعيا وذلك لغرض فرض ثنائية (على الأقل) تشي بامكانية تغيير هذا الواقع وتؤكد على تاريخيته (بمعنى نسبيته وارتباطه زمنيا ومكانيا بنسق اجتماعي ما ومظلة قيمه المهيمنة)، وقد عارض بريشت مفهوم أرسطو للاندماج المسرحي بخلق مفهوم مناقض له سماه «التغريب» ويتم ذلك عن طريق دفع المتلقي الى التفكير في واقع آخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين الممثل والجمهور عن طريق التغريب أيا كانت التقنيات المستخدمة في ذلك، والتي يجب أن يسبقها بالضرورة إعداد درامي قائم على الجدل ورؤية شمولية تزاوج بين العرض ومؤثرات التغريب المراد توظيفها، فالعواطف عند بريشت تحمل طابعا شخصيا محدودا وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ قومي وموقف طبقي بعينه، ولكن لا يفهم من ذلك أن المسرح البريشتي يعادي العواطف والمشاعر.. بالتأكيد لا ولكن يختبرها ولا يتردد في تقديمها وعرضها، فإثارة المتفرج لتحويله الى مساهم في نقد ما يراه وجعله مشتركا ومتورطا نقديا فيما يحدث فوق الخشبة المسرحية، هو الاسهام الحقيقي في رؤية بريشت الثورية للمسرح (See: Patterson 1981, p. 154-5).

إن تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة نزع البدهي والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية وإثارة الدهشة والفضول حولها، ويشمل هذا المصطلح جميع مفردات اللعبة المسرحية، بما فيها الخشبة المسرحية وذلك عن طريق تطهيرها من أية تأثيرات حالمة أو سحرية ، باختصار يجب أن تكون الخشبة عارية من أية مؤثرات تضع جمهور الصالة في نشوة ، أو تمنحهم ايحاء أو وهما بأن ما يرى على الخشبة المسرحية هو شيء واقعي أو طبيعي (برغم تحضيره سلفا) وهذا يتم على المستوى التقني عن طريق أساليب مختلفة مثل تحديد اسم الأماكن عند بداية كل منظر ، استخدام شرائح العرض ، تأريخ الأحداث والمناظر للتأكيد على تأريخية الحدث وللتقليل من حتمية السياق الدرامي (سبب ـ نتيجة) مع الايحاء بامكانية تغييره، واستبداله ، فكل ما هو فوق خشبة المسرحية يجب أن يلعب دورا في النص ومن ليس له دور، لا يجب تواجده على الخشبة المسرحية ،التغريب دعوة الى التوقف ، قطع، مقاطعة امساك شيء ووضعه في دائرة الضوء، دعوة لنا كي ننظر من جديد. التغريب هو فوق كل شيء رجاء للمتفرج أن يعمل لحسابه (..) إن تأثير التغريب وتأثير الواقعية متشابهان ومتعاكسان فصدمة الواقعية تحطم كل الحوائل التي يقيمها العقل، ويصدمنا التغريب كي يستعيد أفضل ما في عقولنا للعمل . (بروك ١٩٨٧، ص ١١٤).

ويشمل المصطلح تقنية التمثيل نفسها، يقول بريشت إن التشخيص الذي يغرب هو ذاك الذي يسمح لنا بأن نتعرف على موضوعه في نفس الوقت الذي يجعل الموضوع غريبا عنا. (See for further reading : Willet 1974, p 26-8 & 221-6 & 241-5 & 248-9) إنه مسرح السرد، ليس سردا على الجمهور لكنه معه، ان بريشت يستخدم كلمة يروي بمدلولها الأشمل (يروي في صورة أداء آدمي) وهذا يعني بشكل أدق أنه يعرض .. إنه فن اتصال وليس فن إعلام (ثيسيدس ١٩٩٦، ص ٧٣). كما ينطبق مفهوم (التغريب) على استخدام كل من الموسيقى والاضاءة في معارضتهما للحدث ، فكل العناصر المسرحية هنا دورها الأساسي هو كسر حالة التورط والاندماج بين المتلقي والممثل وإثارة الوعي النقدي للمتلقي . وقد اعتبر بريشت الدراما أرسطوية حينما يتم بواسطتها احداث الاندماج في العروض المسرحية بغض النظر عن استعمال القواعد المقتبسة من أرسطو لهذا الغرض أو عدم استعمالها. إن مسرح بريشت دعوة أن يكون المسرح مسليا وتعليميا في آن واحد. التغريب إذن هو المرتكز الأول في رؤية بريشت للمسرح الديالكتيكي . والذي يعتبر التأريخ فيه «رسم الأحداث كشيء تاريخي مرتبط بزمان ومكان محدودين «أهم أساسياته. ونلاحظ هنا بوضوح أن هذا المرتكز يتعلق بشكل أساسي بالمسرحة.

ب – القدر — المجتمع :

يرى ميشيل باترسون أن أحد أعمدة بريشت في مفهومه للمسرح الملحمي هو معرفة الجمهور أن ما يحدث على الخشبة المسرحية كان نتيجة مسببات يمكن تغييرها (وبالتالي يمكن تغيير نتائجها) بعكس المسرح الدرامي (الارسطوي) الذي يكشف على أن ما يتم من أحداث يؤدي الى النتيجة بشكل حتمي ويحمل طابعا ميتافيزيقيا (See: Patterson 1981, p. 176-8).

حددت الموبرا «ربة القدر» عند الاغريق الحكاية بشكل قسري مثلها في ذلك مثل المعاناة الحتمية في شخصيات شكسبير ، حيث يعتبر أرسطو بنية المجتمع التي تستند عليها المأساة ثابتة، وبالتالي فإن الاندماج مع البطل المأساوي يقود الى شفقة سلبية، لأن الفعل حيال الموبرا «ربة القدر» عديم الجدوى وفي صالحها فقط، أي أن كل معاناة تثار في المأساة نتيجة لذلك ينبغي أن تتطهر في أنفسنا، فالتطهير الأرسطوي يقود هنا ثانية الى المصالحة ويصبح وسيلة تبرير سياسي (انظر : الزبيدي ١٩٨٣، ص ٤١–٣). ففي الدراما الطبيعية لم يكن الناس هم الذين يصنعون الظروف ، مثلما في الواقع ، إنما على العكس كانت الظروف هي التي تصنع الناس. أما البيئة ، والتي بدت تأخذ صفة وثنية ، فإنها تفعل فعلها كمعطى غير قابل للتغيير وتبدو كقدر، بينما الانسان — ضحية هذا القدر ـ يستجيب فقط (الزبيدي ١٩٨٣، ص ٣٦).

يعارض بريشت مفهوم أرسطو للقدر ويستبدله بالقوى الاجتماعية وقدرتها على التغيير، لذا يريد بريشت أن يضع المتفرج من خلال مجرى الحكاية كلها في مجال السيطرة على الواقع المصور، إنه يستبدل القدر بالأسباب والقوى الاجتماعية وحراكها المتراوح بين القائم والممكن - «ونستطيع أن نلحظ أن المسيطر الرئيسي في هذا المفهوم هو النص الدرامي بعكس المرتكز الأول (التغريب) الذي يتعامل أكثر مع التحقق المسرحي» - وبذلك يتجاوز بريشت عبر هذا التصور الكارثة - التي تدفع الى التطهر - للفعل الذي يشترط وعيا جديدا ويدفع الى التغيير، فالقدر عند بريشت تحدده قوانين المجتمع الاقتصادية، نمط انتاجه، وحراكه الاجتماعي القائم (انظر: عبدالهادي ١٩٩٧، ص ٩٧-٩٨). إن مهمة تقديم بريشت لعمل أدبي ما على المسرح تكمن بالدرجة الأولى في استغراقه في إيضاح الدافع الفكري الأساسي لهذا العمل. حيث يقول في الأورجانوم الصغير إن الحكاية هي أصل كل شيء وهي قلب العمل المسرحي، فعن طريق ما يجري بين الناس يأتينا كل ما هو قابل للنقاش للنقد وللتغيير. وهكذا يقدم المسرح للمتفرج عالمه ليقوم بتغييره. نلاحظ هنا أن هذا المرتكز يتعلق بشكل أساسي بالدراما فقط، ودون التحقق المسرحي ومن جدلية هذين المرتكزين ينبني الرباط النقدي لجماليات بريشت ومفهومه للمسرح الدياليكتيكي أو الملحمي، واضعين في الاعتبار انه بالرغم من أن فن الدراما الدياليكتيكي كان قد بدأ بمحاولاته التي أجراها بالدرجة الأولى في مجال الشكل وليس في مجال المضمون، إلا أن نجاحات التكنيك المسرحي يمكن أن تعتبر نجاحات فقط عندما تخدم قضية المضمون وتحققه (انظر: بريشت د.ت.، ص ٥٨ و ٧٨). هذان هما المرتكزان الأساسيان في نظرية المسرح الدياليكتيكي عند بريشت.

وأخيرا يمكننا القول أن بريشت - على الأقل على المستوى النظري - قد أثار انتباه الكتاب المسرحيين والمثقفين الى وظيفة المسرح الاجتماعية في ثلاثة محاور أساسية:

١ - الوعي بالمسرح كأداة للتغيير، تعرض امكانيات تغيير الواقع، وليس كما تعودنا في المسرح الأرسطوي الذي يتعامل مع الواقع على أنه واقع ثابت، وذلك بتوجيه الاهتمام الى دور المسرح الشرعي في عملية الحراك الاجتماعي وتغيير أنماطه السائدة، مؤسسا خطابا نقديا وجماليا معارضا في الاتجاه الاجتماعي للخطاب الأرسطوي.

٢ - تحديث الممارسة الفنية المسرحية بجانبها الدرامي «النص» والمسرحي «التحقق» من خلال سياق فني شامل، يركز على دور الجمهور بجانبيه الايجابي والسلبي، وطبيعة تفاعله مع النص كضلع أساسي في انتاج الدلالة مشركا إياه في اللعبة المسرحية، بإثارة وحفز عينه النقدية، وإبعاده عبر مؤثرات التغريب عن الاندماج الأرسطوي.

٣ - توجيه الاهتمام الى أهمية الاعداد المسرحي و«النقدي» لنصوص من الأدب الشعبي وتحديثها وإعطائها وظيفة جديدة، ومن أشهر مسرحياته التي أعدها عن نصوص من الأدب الشعبي «دائرة الطباشير القوقازية» من الأدب الشعبي الصيني. ودرامته «السيد بونتلا وتابعه ماتي» وهي من الأدب الشعبي الفنلندي، ويرى بريشت أن يكون عملا ما شعبيا يعني انه عمل يمكن لجمهرة الناس الكبيرة أن تفهمه، ومعناه أن العمل يستعير أساليب تعبير الناس ويثريها ويتبنى وجهات نظرها وأن يمثل القطاع الأكثر تقدما من الشعب بغية مساعدته على جر القطاعات الباقية لفهم أنفسها... مؤكدا على أهمية تعرية سببية المجتمع، منتهيا الى أن غاية الفن هي السيطرة على الواقع أما اللذة التي تنبع من ذلك الى حد كبير فهي التعرف على امكانية السيطرة على هذا الواقع وتغييره.

وظلت مفارقة طريفة في مسرح بريشت «فكل وسيلة استخدمها لتحطيم «سحر» المسرح تحولت بين يديه سحرا».. وكانت التراجيديا في حياة بريشت كامنة في حقيقة بسيطة: لقد كسب اعجاب واحترام هؤلاء الذين اعترف لنا بأنه يزدريهم: الشعراء والمثقفون والغرب، وفشل في أن يكسب جمهور العالم الذي زعم أنه يكتب له. (ايفانز ١٩٧٩، ص٦٥).

المراجع:

- Balibar, Etienne and Pierre Macherey. "On Literature as an Ideological Form" In. Young Robert (Ed.) (1981)., 79 - 101.
- Bently, Eric (1988) (Ed.) The Theory of Modern Stage, An Introduction to Modern Theater and Drama. USA: Penguin Book Ltd. 83.
- Coward, Rosalind. And John Ellis. (Reprinted 1986) Language and Materialism : Development in Semiology and the Theory of the Subjeject. London : Routledge & Kegan Paul.
- Fisher, Heinz. "Audience: Osiris, Catharsis and the Feast of Fools" In. Hilton, Julian , 72-87 , (Ed.) (1993).
- Hilton Julian (Ed.) (1993) New Directions in Theatre, Great Britain The Macmillan Press Ltd.
- Laing Dave (Reprinted. 1986) The Marxist Theory of Art : An Introductory Survey . Sussex: The Harvest Press.
- Patterson, Michael (1981). The Revolution in German Theater, 1900 - 1933. London Routledge & Kegan Paul.
- Salgado Gamini (1980) English Drama: A Critical Introduction. Great Britain: Edward Arnold.
- see this table in details in: Brecht on Theater (1974), 3rd ed, trans John Willette USA: Eye Methuen,
- Stayan , J.L (1981) Modern Drama in . They and Practice. Vol 111 London: Cambridge University Press.
- Taylor, John R. (1979) The Penguin Dictionary of Theater. Great Britain: Penguin Book.
- Young Robert (Ed.) (1981) Untying the Text: A Post Structuralist Reader. Lonon: Routledge & Kegan Paul. Ltd.

- أوين، فردريك (١٩٨١) برتولت بريشت. حياته، فنه وعصره. ترجمة ابراهيم العريس، لبنان: دار ابن خلدون.
- بارت، رولان (١٩٨٧) مقالات نقدية في «المسرح» ترجمة، سهى بشور، دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية.
- بروستاين، روبرت (١٩٧٠) المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جينيه. ترجمة عبدالحليم البشلاوي.
- بريشت برتولت (د.ت) نظرية المسرح الملحمي. ترجمة جميل نصيف. بيروت عالم المعرفة.
- بنتلي، اريك (١٩٨٢) ط٣. الحياة في الدراما. ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ثيسيدس، فرانسيسكو جارثون (١٩٩٦) من مسرح أمريكا اللاتينية: مسرح السرد التمثيلي. ترجمة سمير متولي القاهرة: مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون.
- جونسون، بول (١٩٩٨) المثقفون، ترجمة طلعت الشايب. القاهرة: دار شرقيات.
- عبدالهادي علاء (١٩٩٧) بريشت في المسرح المصري الحديث: الستينات نموذجا»، أدب ونقد، ١٤٢، ٨٩ - ١٠٧.
- فير، بيتي نانسة و هيوبرت هاينز (١٩٨١) برتولت بريشت: النظرية السياسية والممارسة الأدبية. ترجمة. كامل يوسف حسين. بغداد: سلسلة المئة كتاب. دار الشؤون الثقافية.
- مسرح التغيير، مقالات في منهج بريشت الفني (١٩٨٣)، اختيار ومراجعة: قيس الزبيدي، بيروت: دار ابن رشد.
- هلتون، جوليان (١٩٩٤) نظرية العرض المسرحي: ترجمة، نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

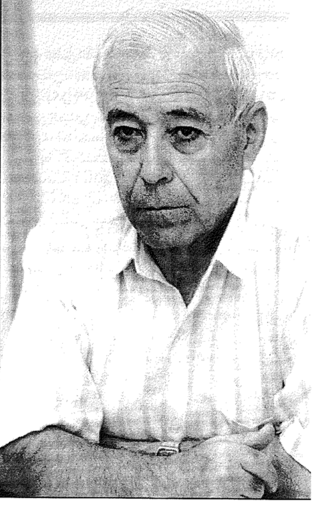


لقاءات

المفكر العربي طيب تيزيني
التراث العربي في واقع نظرتنا إليه

حوار أجراه :

ماجد السامرائي*



يذهب المفكر العربي الدكتور طيب تيزيني الى أن قضية التراث العربي هي اليوم القضية الأكثر بروزا في الساحة الثقافية العربية، والأكثر إثارة لاهتمام المثقفين العرب، فهي بأبعادها المنهجية والتطبيقية تمثل واحدة من أكثر القضايا التي راحت تفصح عن نفسها بوضعها الأساس والمنطلق في عديد التوجهات الفكرية والثقافية والسياسية الحاضرة ويجد في هذا الاهتمام «حالة من حالات الانتقال باتجاه أفق ما..».

ومن هذا الأفق ينظر الى التراث فيقرأه ويدرسه، مقدما على ذلك عبر ثلاث لحظات تجمع الماضي الى الحاضر باتجاه أفق مستقبلي مفتوح. وهذه اللحظات الثلاث هي:

- أولا : الحفر الجدلي من موقف مادي — تاريخي في أعماق هذا التراث، في محاولة لاستكشاف (أو للكشف عن) آفاق جديدة تمثل أساسا فعليا للنهوض.

- ثانيا : الرد على الاتجاهات المعاصرة التي تشكل بأعمالها وتوجهاتها الى هذا التراث/ومن خلاله، لحظة نكوص وارتداد .. فيقدم على مواجهتها بموقف نقدي - جذري كاشفا عن إشكالياتها التاريخية.

- ثالثا : البحث عن الآفاق الجديدة الناهضة (أو التي يمكن أن تكون منطلقا للنهوض) في هذا التراث، وفي مستوى القضية التراثية كما يقدمها/يتناولها الفكر العربي الحديث — أي البحث عن الوجه الفاعل في هذا التراث.

من هنا كان كتابه: «من التراث الى الثورة» بمثابة مقدمة فكرية — تنظيرية - نقدية لمشروعه الكبير في دراسة التراث العربي وفي تقديمه من خلال رؤية جديدة تأخذ بالوعي العلمي، . إثارة للتفكير بهذا التراث، في سعته وغناه، من زاوية أخرى تتضمن، فيما تتضمن ، عامل التحريض العقلي - على صعيد بناء مرتكزات راسخة لفكر عربي نقدي جديد، وهذا هو ما جعل هذا الكتاب بمثابة مشروع نظرية مقترحة في قراءة التراث العربي من خلال ما عده نزعات/مواقف أساسية تحيط هذه القراءة ... مقيما نظرته على أساس تحليلي — نقدي - تاريخي .. مثبتا ما وجد ضرورة لتثبيته ورافضا ما رفض، من منطلق نظري - معرفي - اجتماعي سياسي وقد حصر هذه النزعات في خمس نقاط هي:

١ – السلفوية (النزعة السلفية) التي يجدها تمثل التيار الأكثر قوة في نطاق الفكر العربي المعاصر ،، فهي ما تزال تستند الى موروث كبير يمتد على مدى ستة آلاف سنة من التاريخ العربي، مدعية أن الأسلاف لم يتركوا شيئا نوعيا للأخلاف. وبذا فهي ترفض الابداع الفني والفكري والأخلاقي ، داعية الناس المعاصرين الى تلمس الحلول لمشكلاتهم المعاصرة في الماضي.

★ ناقد من العراق.

٢ – العصروية (النزعة العصرية) التي تأخذ موقفا مناهضا للسلفوية، ولكنها، في الحقيقة، تصل الى ما وصلت إليه. فهي تدعي أن الاشكالات والصعوبات التي يعاني منها العرب حاليا تنحدر من الماضي، وأن هذا الماضي يفهم في إطار العصروية على أنه المرحلة التي أنبتت ما يسمى بـ«الأوراق الصفراء»... وبذلك فهي تلح على العصر الراهن، مؤكدة على ضرورة تبني الحضارة الغربية ووضعها في نسق يتيح لنا تجاوز الماضي تجاوزا كليا .. فيجدها تمثل ، هي الأخرى، موقفا نظريا، معرفيا وإيديولوجيا ، يستند الى معطيات تحققت في الوطن العربي في القرن التاسع عشر، من خلال ما يسمى باخفاق الثورة البرجوازية والديمقراطية، فهي في ذلك مثلها مثل السلفوية: نزعة هجينة تلح على واحد من أبعاد الوجود وهو الحاضر.

٣ – التلفيقوية (النزعة التلفيقية) التي تزعم لنفسها أنها تحقق نهوضا مرموقا على صعيد القضية التراثية، وهذه النزعة تمثل ظاهرة طريفة،، فهي تزعم لنفسها ، بمزيد الجدية إنها قادرة على تجاوز الاشكالات التي وقعت فيها السلفوية والعصروية في آن معا. فهي كما تقول ، لا تتحدد لا بالماضي ولا بالحاضر ولا بالمستقبل، وإنما تأخذ من هذه الأبعاد الوجودية ما يسمح لها بتحقيق «الوجود المعاصر». ولكنها ـ بحسب هذه النظرة ـ تقع في معادلة زائفة معرفيا، فهي تؤكد إنها إذ تلتفت الى الماضي إنما لتأخذ منه القيم الصادقة المطلقة فقط، وهي بهذا الموقف ترى أن هذه القيم السائدة هي ما يشكل أصالتنا. وهذا المصطلح يتحول على أيدي التلفيقوية الى موقف خاطيء وايهامي. فهذه القيم التي تمثل أصالتنا تأخذها كما هي لمزجها، بشكل ما مع القيم المتحركة التي تتحدر إلينا من أوروبا الحديثة والمعاصرة ، وعلى هذا فإن إشكالية التلفيقوية تكمن في أنها تحاول التوحيد ، على نحو ما بين قيم ثابتة إطلاقية وقيم متغيرة.

٤ – التحليلوية (النزعة التحليلية) التي تزعم لنفسها أنها استطاعت أن تتجاوز كل النزعات اللاعلمية في دراسة التاريخ والتراث العربي قائلة، إن مهمة الباحث تكمن في التصدي للوثائق التاريخية بعيدا عن النظر إليها في السياق التاريخي الايديولوجي الذي يحيط بالباحث، وكذلك الاجتماعي ، فهي ترفض ما وقعت فيه السلفوية والعصروية رفضا مبدئيا، وهو ما تسميه : مبدأ الأدلجة في النظر الى التاريخ والتراث العربي، وهذه النزعة نشأت في ظل الاخفاق الذي عنيت به الثورة الثقافية الحديثة والمعاصرة.

٥ – تبقى النزعة الأخرى التي يدرجها في نطاق اللاتاريخي ـ اللاتراثي، وهي نزعة نشأت خارج الوطن العربي ـ وهي «المركزية الأوروبية»، إنطلاقا من أنها ترى في التاريخ العالمي «حضارة واحدة» تتمثل في «الحضارة الأوروبية» أما الشعوب الأخرى غير الأوروبية ، فهي في نظر هذه النزعة ، لم تستطع تحقيق شيء يتيح لها الزعم بأنها قد حققت حضارة بالمعنى المحدد، فإذا ما تسامحت مع هذه الشعوب قالت: إنها «معابر حضارية» ، ليس إلا . أما الحضارة، بالمعنى الدقيق، فهي «الحضارة الأوروبية».

● **اذا كانت هذه النزعات والمواقف مرفوضة ، فإن التصدي لها والرد عليها هما من مهمات «الفكر البديل».**

○ في الحقيقة هذه مواقف أساسية بل حاسمة ومهمة في نطاق الفكر العربي المعاصر، ولم يكن بد من التصدي لها من قبل أي باحث يرى نفسه مدعوا لطرح بديل، أو فكرة ما ، لهذا الذي قيل، ومن هنا نجد أن الفكر العربي ، في سياقه ، كان يحاول تلمس الطريق للتصدي لهذه المواقف التي لم تسيء الى المواقف العلمية الأكاديمية فقط، وإنما أسهمت إسهاما عميقا في اعاقة التقدم الاجتماعي والسياسي.

● **هل هذا الحكم أخلاقي أم تاريخي ؟**

○ هذا الحكم ليس حكما أخلاقيا ، بقدر ما هو حكم تاريخي ينطلق من معطيات واقع الحال في نطاق إخفاق الثورة البرجوازية الديمقراطية.

يبقى أن أقول : إن هناك دعوة لتجاوز هذا الواقع اللاتاريخي، اللاتراثي المتمثل بالنزعات الخمس، الليبرالية واليمينية، ثم المراحل الأخرى من موقف اليسار من قضية التراث (والتي تتمثل في المرحلة الارجائية التي نشأت بعد الحرب العالمية الأولى ، والتي كان هذا اليسار فيها يخشى قضية التراث ، ثم تأتي المرحلة الاقتصادوية، وبالتالي الطفولية التي تدعي بأن تغيير العلاقات الاجتماعية والاقتصادية للانسان العربي هو الكفيل بتغيير البنى الفوقية وهو موقف خاطيء علميا، وكانت له آثاره المدمرة التي مانزال نعيشها والمرحلة الثالثة تمثل ما قبل الفكر العلمي، في نطاق الفكر اليساري، وهي في حقيقتها صيغة ثانية من السلفوية ، فهي تدعي أن كل فكر ايجابي تقدمي ندعو إليه نحن العرب التقدميين ، موجود في مخزوننا التراثي ، وما علينا إلا أن نعود إليه لنجد الحلول الناجزة الأساسية)، هذه الدعوة أتيح لها أن تتبلور نسبيا في مجموعة من الكتابات أزعم أن كتابي «من التراث الى الثورة» يريد أن يكون ممثلا لها بصيغة أو بأخرى.

● بما أنك اشتغلت في موضوع التراث: قراءة جديدة، وتحليلا، وإعادة تقديم.. أجدني أسألك عن الضرورات التي دفعتك في مثل هذا الاتجاه والتوجه؟

○ إنها ضرورات تكمن في مسألة نظرية وأخرى تطبيقية.

المسألة النظرية هي أن هذا التراث يمثل جزءا مهما من ثقافتنا، هذا إذا أخذنا التراث بمعنى «تمثيل الماضي»، أنا شخصيا أبتعد عن مثل هذا الموقف، وانطلق من أن التراث يشترك فيه الماضي والحاضر - أي يقوم بالايصال بين الماضي والحاضر. أقول: إذا اعتبرنا الماضي مقترنا بالتراث فلابد من اكتشاف جسور التواصل بين الماضي والحاضر.

إذن هذا المسوغ النظري لدراسة التراث ينطلق من ضرورة اكتشاف حلقات الاتصال بين الماضي والحاضر علما بأننا، على الصعيد العلمي الأكاديمي لا نستطيع التكلم فقط عن هذه الجسور والتواصل.. إنما أيضا هناك اللا — اتصال — بمعنى: ان كل حقبة اجتماعية تمثل شخصية متميزة لها قانونيتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، وبالتالي فهذه الحقبة وكل حقبة، حينما تحاول اكتشاف مسوغاتها (مسوغات وجودها) فإنها تجد هذه المسوغات فيها نفسها انطلاقا من أنها تمثل حقبة نوعية لها إشكالاتها الخاصة، ولكن هذه الاشكالات تتصف، بشكل أو بآخر، بالاشكالات المنصرمة، وبالتالي فإن التواصل يستدعي هنا اللاتواصل أيضا أي أن اللاتواصل موجود عبر التواصل.

ما أريد قوله هنا: إن ضرورات طرح قضية التراث تنطلق من هذا الاعتبار النظري.. أي من اكتشاف هذه النظرية في صيغة المشكلة العربية التراثية..

هناك شق آخر من هذه الضرورات هو في أننا، نحن العرب مانزال نعيش في الماضي. وهذا يمثل مشكلة اجتماعية واقتصادية وثقافية تراثية.

● «نعيش في الماضي...» بأي معنى؟

○ بمعنى أن الوضعية التي كان عليها أن تحقق نموا جديدا يسهم في تجاوز الماضي تجاوزا خلاقا، ولكن مثل هذه الوضعية لا تتحقق.

نعود الى القرن التاسع عشر لنجد أن الطبقة الاجتماعية التي كان عليها أن تنجز مثل هذه المهمة قد اختفت لا لقصور فيها وإنما لنشوء وضعية في غاية التعقيد. وهي ما تزال تمارس دورها الى الآن، ما يتمثل فيما سميته بالتواطؤ التاريخي بين الامبريالية الغازية والنظم الاقطاعية وما قبل الاقطاعية. هذا التواطؤ كان قادرا على اجهاض أي تحرك سياسي وثقافي واقتصادي.

وعلى سبيل التمثيل أقول، كان على هذه الطبقة أن تنجز مهمات ثلاثا: أولا: الثورة الاجتماعية - الانتاجية، بما في ذلك الثورة الاقتصادية، وثانيا: الوحدة الوطنية والقومية. وثالثا: الثورة الثقافية. والذي يهم في هذا كله، هو الثورة الثقافية. هذه الثورة لم تتحقق وإنما نشأ ما لا يخرج عن الاصلاح البسيط. فنحن نقرأ الفكر العربي الحديث، فنجد مصلحين، ولا نجد من يسمي نفسه بالثوري. أي أن هذه الطبقة لم تحقق المهمات الأساسية التي تتيح لها أن توظف التراث في خدمتها فبقيت تعيش على تراث الماضي - أي أنها لم تكتشف شخصيتها المتميزة، على سبيل المقارنة، قال الفيلسوف الفرنسي فولتير، في مطلع الثورة الفرنسية البرجوازية: إن مهمتنا أن نهمش الاقطاع الثقافي، وقد تحقق ذلك لأن الوضعية الاجتماعية سمحت لهذه العملية الثقافية أن تستمر حتى نهايتها. فتهمشت وقامت مكانها ثقافة عقلية نقدية. إن لم نقل مادية.. وبالتالي فإن المهمات الثورية الأساسية للثورة البرجوازية تحققت بشكل كبير في الوقت الذي لم تتحقق فيه هذه المهمات في الوطن العربي إلا في حدودها الأولية البسيطة.

● وما السبب الأساسي والجوهري في ذلك برأيك؟

○ السبب، كما قلت لا يقوم في الفكر العربي، كما يقول البعض على سبيل الخطأ.. وإنما هو في تلك المعطيات التي تولدت في نطاق التواطؤ التاريخي الامبريالي — الاقطاعي العربي، وعلى هذا فإن المهمة الأساسية المطروحة أمام الفكر العربي التقدمي تكمن في رصد هذه الظاهرة أولا، رصدا دقيقا، ثم في تقديم البديل.

● وما الأفكار أو المسارات الأساسية التي يتحدد فيها هذا البديل عندك؟

○ هذا البديل لا يمكن أن يكون إلا الطرح الجديد للمسألة الثقافية في سياق الثورة الاجتماعية والثقافية. أي أن طرح المسألة التراثية ضمن هذا المنظور المنهجي يعني الابتعاد عما يمكن تسميته بالتراثوية. وهذه الظاهرة نواجهها لدى بعض الباحثين التراثيين الذين يقولون بأن حل اشكالاتنا يكمن أولا وأخيرا في حل مشكلات التراث.

● والحقيقة .. هل هي في هذا فعلا؟

○ الحقيقة، إن هذا الكلام صحيح وخاطيء في آن معا:

فهو صحيح لأنه يأخذ جانبا من المشكلة، ويؤكد على أن قضية التراث تمثل وزنا مهما في المشكلات الراهنة..

وهو خاطيء إذا اعتبرنا المسألة التراثية المبتدأ والمنتهى في هذه الاشكاليات. إن اكتشاف السياق التاريخي لمسألة التراث العربي في نطاق الثورة الاجتماعية والثقافية يكمن في أننا استطعنا أن نتلمس القضية في نطاقها الأولوي الدقيق، وبالتالي أريد أن أقول هنا إن الثورة الاجتماعية التي لابد لها أن تؤدي الى الاشتراكية تمثل الشرط الموضوعي للثورة الثقافية .. والثورة الثقافية تمثل بدورها الشرط الذاتي للثورة الاجتماعية. ثم فيما يخص قضية التراث، فإن الثورة الثقافية تمثل الشرط الموضوعي للثورة التراثية وكذلك الثورة التراثية ، بما هي مشكلة مخصصة في غاية الأهمية ، تمثل بدورها الشرط الذاتي للثورة الثقافية.. فلا نستطيع أن نطرح قضية الثورة الثقافية إلا إذا أخذنا بنظر الاعتبار الدقيق القضية التراثية ، لأنها هنا تمثل لولب المشكلة. فإن نسحب هذا البساط العصروي التلفيقوي والتقليدوي من تحت أرجل دعاة هذه النزعات، معناها أن نحرر العقل العربي، ونتيح له فرصة تقبل التراث بعقلية علمية نقدية.

● وهذا ما يفترض أن تكون أسئلتنا ، التي نطرحها على كل من الحاضر والتراث غير تلك التي تم طرحها بالأمس.

○ لا شك أننا مدعوون الى إعادة النظر في الأسئلة . فنحن لا نجيب عن أسئلة طرحت ضمن إشكاليات محددة ، إنما الأمر المقترح الآن هو أن نشخص موضوع البحث ليس على النحو الذي طرح في سياق النزعات التي أشرت إليها، في هذا المعنى، إن الوعي الذي تولد في نطاق تلك النزعات وعي زائف ومزيف في آن واحد.. وبالتالي لابد أن نعيد النظر في الأسئلة نفسها .

إن هذا لا يعني أن هناك نقاطا مضيئة وكثيرة أحيانا في نطاق النزعات نفسها، ومن هنا أقول : إن البديل التراثي الذي يطمح هذا البديل الى أن يكون فيه هو، بمعنى ما، الوريث الشرعي لتلك النقاط المضيئة التي يمكن توليدها هنا في نطاق النزعات المشار إليها في نطاق الفكر التراثي العالمي عموما، والأسئلة هنا، أيضا لابد من إعادة صياغتها.

أريد هنا أن أشير الى ما قاله «عبدالله العروي» مثلا . قال : نحن لا نضع أسئلة إنما كنا نجيب عن أسئلة وضعها الغير (ويقصد بالغير، هنا، الأوروبيين) ، وفي الحقيقة هذه قضية منهجية في غاية الأهمية، وإشكالية ، في آن واحد.

أريد هنا أن أثير ما يمكن تسميته بقانون العلاقة بين الداخل والخارج. فالداخل يعني الوضعية الذاتية التي تتسم بخصائص اجتماعية واقتصادية وسياسية وقومية وثقافية . هذه الوضعية هي التي تحدد ملكة التعامل مع الخارج ــ مع الغير، سلبا أو إيجابا. ففي مرحلة إخفاق الثورة العربية الديمقراطية البرجوازية في القرن التاسع عشر ظلت هذه الوضعية الذاتية هي التي تملي على الغير كيفية ومستوى التأثير فيها بصيغة أخرى - غير التي يريدها أو يراها الأوروبي الرأسمالي المتطور الذي وصل الى قمة الامبريالية في القرن التاسع عشر ، هذا «الغير» عمل، ولا شك على أن يدمر القانونية الداخلية للتطور في الوطن العربي. وهذه العملية لم يكن ممكنا تحقيقها إلا من موقع الذاتية العربية، أي كانت هناك مقومات أساسية في الوضعية العربية الذاتية هي التي سمحت لهذا «الغير» أن يملي عليها ما يريده ويراه.

بصيغة أخرى إن الأسئلة هنا حددت من الغير، ولكن من موقع الوضعية العربية نفسها. ولذلك غاب عن العروي أن هناك علاقة لا يمكن تجاوزها في التعامل بين الداخل والخارج هي العلاقة التي تتعين في أن الوضعية الداخلية تمثل مبتدأ ومنتهى في تقبل كل شيء يدخل ويخرج وهذا يجعلنا نخلص الى نتيجة هي أن ما يسمى عادة وعلى سبيل الخطأ العلمي، بالأفكار المستوردة أو الدخيلة لا يعني شيئا هذا الكلام لا يمثل ضلالة معينة على الصعيد المنطقي والفكري. ليست هناك أفكار مستوردة ، إن وضعية ما حين تكتسب أفكارا ما تكون في موقع يتيح لها تقبل هذه الأفكار سلبا وإيجابا.

الحقيقة أنا في ما سميته بالبديل، أريد له أن يمثل دليلا على صعيد المشكلة التراثية انطلقت من مباديء أساسية هي، إن التصدي لقضية التراث لا يمكن أن يكون إلا في المرحلة المعاصرة ــ ولكن المرحلة المعاصرة في أفقها الذي يعني: التجاوز الجدلي الخلاق للأطر المتسمة بالاخفاق الاجتماعي والاقتصادي، الوطني والقومي . بصيغة أخرى أقول : توصلت الى نتيجة أن تجاوز هذا الاخفاق يتم عبر الوحدة الوطنية والقومية والثورة الاجتماعية الاشتراكية ، واعتبرت هذين الأمرين يمثلان وجهين لمسألة واحدة هي مسألة الثورة العربية المعاصرة.

من هذه المرحلة المعاصرة في أفقها الناهض يمكن أن أنظر الى قضية التراث. والنظر الى التراث هنا يعني أولا أننا حينما نعود الى الماضي والحاضر إنما نعود اليهما ضمن الأفق النظري المنهجي المتاح لنا في إطار هذه المرحلة أي أن المعاصرة هي التي تحدد لنا المستوى - الأداة التمهيدية - التي ننطلق منها في فهمنا لقضية التراث.. وثانيا، إن هذه

المرحلة المعاصرة في أفقنا الناهض هي التي تحدد لنا أيضا النسق الايديولوجي الذي نتوجه من خلاله الى هذه المشكلة. وبطبيعة الحال فإن كل فئة اجتماعية وكل طبقة اجتماعية عربية فعلت ذلك فهي تنطلق من مستوى تصورها النظري وتصورها الايديولوجي - أي موقعها - الذي تمارسه. وهذا الأمر ينطبق أيضا على القوى الجديدة في الوطن العربي التي تمارس الحق نفسه.. ولكن الفرق الأساسي بين هذه المجموعة الأولى يكمن في أن القوى الناهضة الجديدة تنطلق من رؤية علمية تمثل فعلا الحقيقة النقدية في عصرنا الراهن تلك التي تتمثل فيما سميته بالنظرية الجدلية التراثية التاريخية.

● **نحن نعرف أن تراثنا لم يكن تراثا حياديا تجاه كثير من الأمور والقضايا المطروحة، أو المعروضة عليه في عصوره المختلفة. إلا أن ما يلاحظ اليوم هو أن بعض الدراسات المعاصرة التي تناولت هذا التراث قدمته بصيغة من صيغ الحياد الموقفي، أو أفرغته من مضمونه الموقفي الفعلي.**

○ الحقيقة أن نقول: إن تراثنا ليس حياديا، فهذا أمر صحيح، ويصح أيضا، على كل تراث إنساني.. كأنما نقول: نحن الآن لسنا محايدين لأننا نحن سوف نصبح جزءا من موروث يستخدمه اللاحقون. الاسلاف كانوا أيضا غير محايدين انطلاقا من أنهم مارسوا نوعا اجتماعيا معينا على الصعيد الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي فظاهرة الحياد، موضوعيا ليست موجودة في الأصل.. إنما مفهوم الحياد هو الذي ظهر في شكل من أشكال التعمية الاجتماعية. أما الحياد، واقعا فليس له وجود. والتراث مظهر من مظاهر الوجود الانساني - الاجتماعي. (وهنا أشير الى ضرورة التمييز بين التراث والتاريخ).

● **بمعنى: إن التراث والتاريخ لا يمثلان الشيء نفسه.**

○ كباحث في تاريخ التراث قمت بدوري في تحديد ما سميته بالحدث الاجتماعي. ان الانسان يقوم بدور اجتماعي ما، أي يصنع حدثا ما وهذا الحدث (الاجتماعي) حين يتجاوز اللحظة التي تم فيها يكون قد دخل في الحدث التاريخي - أي تجاوز تموضعه الاجتماعي.

إلا أن الاجتماع يبحث في الحدث الاجتماعي.. في منشأ هذا الحدث.. في تنوعه وفي اكتسابه انساقه الاجتماعي وتكوينه الداخلي. ولكن حالما ينقضي هذا الحدث ويدخل في عملية الصيرورة، يتحول الى حدث تاريخي. وهنا يجب على التاريخ أن يجد نفسه أمام مهمة دراسة هذا الحدث الاجتماعي.

أما الحدث التراثي فهو القاسم المشترك بين المرحلة المعاصرة والمرحلة الماضية. ومن هنا فإن الحياد فيه ليس واردا، انطلاقا من أن هذا الحدث الانساني بصيغه الثلاث: الاجتماعية والتاريخية والتراثية، حدث أنتجه أناس فاعلون لهم اشكالاتهم الخاصة، الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والثقافية.. وبالتالي فإن النزعة التحليلوية التي أتيت عليها تمثل موقفا خاطئا على الصعيد النظري العلمي، لأنها تريد لهذا الحدث الاجتماعي والتاريخي والثقافي أن يبحث من موقع بعيد عن سياقه الذي اكتسبه. فالمسألة ليست في أن نجرد الحدث الاجتماعي من سياقه التاريخي، أو ننزع عنه أطره التي اكتسبها ضمنا، منطلقين من موقع توثيقي، الحياد هنا غير وارد، وتراثنا مليء بالاشكالات، كما نحن إلا أن المسألة هي: من أي موقع منهجي نستطيع دراسة هذه الظاهرة دراسة علمية؟ فالخلاف هنا ليس بين أن نكون حياديين أو لا حياديين، إنما الخلاف هو: من أي موقع يمكن أن نكون متحزبين، وفي الوقت نفسه متمسكين بالحقيقة العلمية؟ فهذا يعني أن «التحزب» يمكن أن يكون مندرجا في إطار النزعتين: النزعة العلمية النقدية، وبالتالي فهو تحزب للحقيقة التاريخية والاجتماعية، التراثية.. كما يمكن أن يكون تحزبا لا ينطلق من واقع الحال، وإنما من واقع يعمل على تزوير هذه الأنساق الثلاثة. فالحياد ليس أكثر من وهم.

من المؤسف أن الكثير من الباحثين العرب وقعوا تحت تأثير السلفوية والعصروية،والتلفيقوية والمركزية الأوروبية حين قالوا: علينا أن نرفض كل ما من شأنه التمهيد والأدلجة لهذا الذي نسميه تاريخا وتراثا عربيا، ونبحث في هذه المسائل من موقع أكاديمي، حيث تتحدد مهمة الباحث التراثي، هنا، أولا وآخرا في اكتشاف الوثائق وضبطها، وإخراجها للناس لكي نقول في النهاية إننا قمنا بواجبنا تجاه الموروث العربي. وبطبيعة الحال، هذا غير سليم ولا صحيح.

● **وهذا يقودنا الى مسألة المنهج في دراسة هذا التراث وفي اعادة تقويمه وتقديمه.**

○ الحقيقة أن هذه المسألة تمثل ألف باء الدخول الى المشكلة التراثية. وأؤكد هنا، على سبيل المثال، أن «أدونيس» قال في أحد أجزاء كتابه «الثابت والمتحول» أنه يريد أن يبحث في الشعر العربي ليس من موقف مسبق، وإنما يريد أن يولد الموقف المنهجي من هذا التراث نفسه. أي أن يكتشف السياق التاريخي التراثي دون أية نظرة مسبقة. والحقيقة أن هذا الموقف يثير إشكالا أساسيا في

قضية المنهج. فأدونيس يرى ضرورة الاقبال على التراث الشعري العربي دون أي رؤية مسبقة، ويقول أيضا: إن محاولة دراسة التراث من موقف مسبق يسيء الى التراث نفسه. وهذا الكلام، حقيقة، وجه من أوجه إحدى المنهجيات، فهو إذن، يمارس منهجية معينة إنه، هو نفسه، ينطلق من موقف مسبق في رؤية هذا الموروث الشعري.

الجانب الآخر من المسألة هو أن القضية تكمن في أن هذا السياق الذي يريد «أدونيس» دراسته يؤدي، بدوره الى موقف منهجي معين.

مشكلة أخرى: منهجية علمية، أو يراد لها أن تكون علمية معاصرة، هي نفسها وليدة هذا السياق، وبالتالي فإن المنهجية العلمية لا تمثل أمرا مقحما على السياق نفسه.. قد تمثل امتدادا طبيعيا ومنطقيا للسياق التراثي التاريخي. لذلك أرى أن قضية المنهج لابد من حسمها حسما أوليا قبل الاقبال على العملية، وهذا لا يعني القول: إننا اخترنا هذا المنهج، وعلينا أن نقبله لدراسة التراث العربي، وإنما نستطيع التوصل الى أن هذه المنهجية هي التي ولدت تاريخية تراثية، وبالتالي فإنها هي القادرة على العودة الى الموروث لتغني نفسها عبر اكتشافها هذا الموروث.

لقد اهتممت بما سميته بالموقف الجدلي التاريخي التراثي وهذا الموقف يعني أن نكتشف أولا الحدث الاجتماعي في سياقه الذاتي، أي كما نشأ هو بذاته، ولكن عبر تولده وبالتالي عبر امتداده تاريخيا وتراثيا.

هذه العملية المركبة والمعقدة (الانتقال من الجزء الاجتماعي الى الجزء التاريخي الى الجزء التراثي، ثم الانتقال من الكل الاجتماعي الى التاريخي فالتراثي) مسألة منهجية، وقد تولدت تاريخيا وبالتالي فإن المنهج هنا غاية في الأهمية لأنه لا يضيء لنا المشكلة التي نتصدى لها.

بطبيعة الحال نحن لا نستطيع، رغم ذلك، أن نقول مع عزالدين اسماعيل أن المشكلة الأساسية الحاسمة في الفكر العربي الحالي هي مشكلة المنهج... إذ ربما يؤدي هذا الى ما نسميه بالمنهجوية ـ أي أن المشكلة، أولا وآخرا، تكمن في ايجاد المنهج.

أريد القول هنا ان القضية ذات أبعاد مركبة ومعقدة، فهي ذات بعد منهجي ثم ذات بعد تطبيقي ـ والبعد التطبيقي يكمن في اكتشاف المنهج ممارسا، وإلا فإننا سوف نرتد الى ظاهرة التأملوية التي تحيلنا بدورها الى «سرير بروكوستا» الشهير، الذي يتصدى لضحاياه، من الرجال والنساء، فيأتي بهم الى سريره ويقص ما يزيد عنه أو يمط ما ينقص عن طول هذا السرير حفاظا على التطابق القسري بين الضحية والسرير. فالمسألة المنهجية إذن، هي أيضا ذات بعد، تطبيقي في المنهج في أي سياق جاء. أي أن ممارسة المنهج ممارسة تطبيقية على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي أمر ذو أهمية بالغة. ولا شك في أن المناهج متعددة ولكنني أعتقد أن المنهج الأكثر قدرة ـ على الأقل في المرحلة الراهنة ـ هو هذا الذي نعرفه: بالجدلية التاريخية التراثية.

● **هنا أريد أن أسأل: أية أسئلة كانت في ذهنك وأنت تقبل على قراءة هذا التراث العربي لتقديمه ضمن رؤية جديدة؟**

○ الحقيقة إن كتابتي كتاب «من التراث الى الثورة» كانت بفعل ما تولد في ذهني من قراءات للتراث نفسه، أي أن مواجهتي الاشكالات التي وجدتها في التراث العربي، وبخاصة في التراث الفلسفي والنظري بعامة، هي التي أثارت في ذهني قضية المنهج الذي عليه أن يتصدى لهذه المسائل النظرية ــ وقد كانت مسائل عديدة منها مثلا ما وجدته في أوروبا من خلال ذلك التيار المخيف: تيار المركزية الأوروبية الذي يعصف بالفكر الأوروبي حاليا، هذا التيار وضعني أمام سؤال كبير، هو: ما موقع الفكر العربي في سياقاته التي أشرت إليها: الاجتماعية والتاريخية والتراثية؟ وكنت أجد نفسي عاجزا عن مواجهة هذا السؤال انطلاقا من أن المركزية الأوروبية مارست دورا كبيرا في صنع الفكر الأوروبي الحديث والمعاصر..

ولكن المركزية الأوروبية ليست هي المهيمن في كل أوروبا، وإنما تمثل قطاعا مهما في الفكر الأوروبي. وهذا يعني أن هناك المنهجية الأخرى التي أرى فيها بديلا حيا، تلك التي تمثلت بالفكر الماركسي. فالماركسية هنا تعني منهجا بإمكانه أن يتصدى للمشكلة التراثية والتاريخية والاجتماعية في الوطن العربي انطلاقا من أن هذا الفكر وهذا المنهج يكتسب قدرته كما يكتشف فيه هذا الواقع المخصص شخصيته.

بصيغة أخرى إن الماركسية طرحت فكرة العام والخاص.. وأعتقد أنها تمثل هنا المدخل الى فهم قضية المنهج، والعام والخاص، هنا، بمعنى أنها، وهي العام ليست شيئا إلا بقدر ما تستطيع اكتشاف الخاص (العربي أو الصيني، أو الفرنسي...الخ) وهذا الخاص يبقى بعيدا عن التطبيق ما لم يوضع في سياق العام.. والعام بدوره، لا يمثل شيئا بعيدا عن هذا الخاص. لذلك، فالفكر العلمي علمي بقدر ما يكتشف شخصيته، عبر الدراسات الميدانية التطبيقية.

مـن هنـا وصلـت الى أن المركـزيـة الأوروبيـة التـي تقصر الواقـع العالمي ضمن أحـد أبعاده ، وهـو البعد الأوروبي، هـي نظريـة خـاطئة علميـا، ومسيئـة اجتماعيـا وقوميـا ووطنيا ، فمثل هذه النزعة لا يمكن تجاوزها إلا عبر منهج علمي دقيـق ، يأخـذ الواقـع العام كما هـو ـ أي بـوصفه مشكلـة عـامـة ـــ ثـم يطـرح هـذه العمـوميـات ضمـن الخصوصيات .. وبـالتالي فإن العام يكتسـب شخصيـة في الخاص، والخاص يكتسـب أيضـا شخصيـة في العـام. والفكـر الماركسي بـوصفـه منهجـا ، وهـو الـذي أتـاح لي التوصل الى هذا المنهج الذي استطعـت من خلاله التصدي لمشكلات التراث العربي تصديا نظريا، منهجيا وتطبيقيا.

إلا أن هـذا لا يعني أن هـذا المنهـج يعطينـا المفتاح السحـري الذي يستطيع حل الاشكالات جميعـا دفعة واحدة . ولكن مـا يمكـن قـولـه في الحد الأسـاس الأدنـى ، هـو أن هـذا «المفتاح» بإمكـانه أن يطرح الاشكاليـة بصيغة صحيحة ـ أي بصيغـة غير زائفـة .. وربما يسمـح أيضـا، أن نضـع أيدينـا على القضية بالحدود الأولى. إلا أن البحـث الميداني نفسه هو الذي يعمق المنهـج ، وعليه أن يفعل ذلك والمنهج هنـا، ليس مقحما على العمليـة بقدر مـا هـو مدعـو الى أن يعمق ويخصب عبر الدراسـات الميدانية.

● **ولكن، ألا تجد أننـا في كثير من توجهاتنـا نحو التراث إنما نعبر عـن أكثر مـن قضية ومـوقـف: قد نعبر عـن قصور ثقـافتنا الحاضرة وفكرنـا المعاصر عن تقديم إجابـات شافية عما نواجـه من أسئلة يطرحهـا علينا واقعنـا فيما يعيـش مـن مشكـلات أو يمـر بــه مـن إشكالات ، وقـد تكون هـذه العودة ضربـا من ضروب «التقية» نلجأ اليها للتمويه تعبيرا عن موقفنا الراهن. وقـد تكون تـراجعـا ، وعـدم جرأة في إعـلان الموقـف المطلوب منا في الحاضر.**

○ الحقيقة إن قضيـة «التقية» التي ذكـرتها كانت ومـاتزال تمثـل أمرا ذا شـأن في حيـاة المثقفين والمفكـرين والعـرب عموما.. وأذكر، على سبيل المثال ، ما كتبه الفيلسوف «ابن طفيل» في سياق هذه القضيـة ، إذ قال : إن الملة السـائدة في عصره لا تسمح لنا أن نخـوض فيما نحن بسبيل الخوض فيه ، ولذلك على الانسان النبيه أن يستشـف ما نريد قوله تقـريبا. وهـذا الكلام يمكـن أن يـردده الآن كل مثقـف في جميع اتجاهات المثقفين.

● **الى أي العوامل تعيد هذه المسألة؟**

○ أنـا أعيـد هذه المسـألـة الى مـرحلة الاخفـاق.. الاخفـاق الكبير الذي تولد من خلال التواطؤ الاقطاعي ـ الامبريالي، وما قبلـه، وهناك أمثلـة عديدة تبـدأ بالـرواد الأوائل، من الطهطاوي وصولا الى مرحلتنـا المعاصرة. وربما نستطيع ضرب مثال على هذا بطه حسين، أو علي عبدالرازق.. هذان اللذان أدينا، وضعت كتبهما بعـض الأحيان، لأنهما حاولا أن يطرحا شيئا ما يخالف التكوين الثقافي السائد.

وهـو مـــا يعنـي ويشير الى أن المعـالجة العلميـة الـدقيقـة لـلاشكاليـات القائمـة في الـوطن العـربي تثير صعوبـات كبيرة. ومن هنـا أريد إثـارة المسـألـة الثقافيـة والتراثية في الـوطـن العـربي عامـة.. ولكننـي أدرك أنها سـوف تجد نفسها، مرة أخرى، أمام صعوبات جديدة.

بصيغـة أخرى ، أذكـر مـا قالـه «العـروي» من أن المشكلـة الرئيسيـة في الوطن العربي هـي ، حاليا ، كيف نجعـل من الايديولوجيا الثورية ايديولوجيا مهيمنة . فهو هنا يحصر القضيـة الأسـاسيـة في الـوطـن العـربي بـالقضيـة الايديولوجية.

● **وأنت، ماذا ترى في هذا الخصوص؟**

○ أنا أرى أن هـذا يمثل أحـد الأخطاء الكبيرة التـي تسهم في تعقيـد الاشكـالية القـائمـة. إن المسـألـة ليست مسـألـة ايديـولوجيا ، وإنما هي مسـألة الثورة العربيـة، والثورة العربية ليست هي «الثورة الثقـافية» فقط، انما هي الثورة الاجتماعية، والـوطنية القـومية، وفي سيـاق ذلك: الثـورة الثقافيـة ، ومن هنا لابـد من الـوصول الى ما يتيـح للفكر العربي أن يكتسـب حماية، لقـد سقط المصلحـون العرب الحديثون والمعـاصرون بسقوط الطبقة الاجتماعيـة التي تتيح لهم التقدم في فكـرهم بشكل أو بآخر . ومـن هنا أجد أن بـدايــة الحل لهذه المســألـــة تنحصر في إيجاد تنظيـم اجتماعي ـــ سياسي يسمـح بحماية هـذا الفكر، ليـس من الخـارج ـــ أي ألا يكـون هـذا التنظيم «حـاميـا تنظيميـا» بيروقـراطيا، وإنما أن يمثـل هو نفسـه صيغـة سياسيـة واجتماعية واقتصادية عامة.

إذن ، الثورة العـربية ، بهذا المعنى هـي مفتاح الدخـول اليها ـ أي بتسييـس الفكر العربي وجعله أمـام المهمات والأطر التي نجـد أنفسنا أمامهـا. أما إذا حصرنا أنفسنـا في نطاق المشكـلات الثقافيـة، فإن هـذا سيخلق أمـامنا مشكـلات جـديدة ستـدعـونا ، مـرة أخـرى، الى الانكفاء والارتـداد والقنوط ، بحيث نجد أنفسنا يـدا بيد مع أولئك المصلحين الأوائل الـذيـن ابتعـدوا عـن السـاحـة بعـد أن اكتشفـوا وحدانيتهم.

إن المشكلة الثقـافية هي في الأساس مشكلـة سياسية ، لـذلك لابـد من طـرح القضـايا السيـاسيـة في الأفق التنظيمـي والسياسي بحيث نجد أنفسنـا أمام مخرج أولي للمشكلـة

الثقافية عامة، والتراثية بصورة خاصة.

● **ولكن ألا تجد أن مجرد وضع التراث في مشروع رؤية جديدة يعني ، في بعض ما يعنيه، البحث لثورتنا العربية عن «شرعية تاريخية» ، وعن حماية - نظن إنها لا تتوفر لها ، على النحو المطلوب ، إلا من خلال التراث وما هو تراثي أصلا؟**

○ الحقيقة إن صيغة السؤال ربما تؤدي الى نزعة نزعوية. معنى ذلك : إننا نريد توظيف التراث بطريقة يخدم بها مرحلتنا المعاصرة، ويتيح لنا أن نكتسب مشروعيتنا أمام من يخاطبنا . ولا شك أن التصدي لهذا التراث في المرحلة المعاصرة يطمح في الوصول الى مثل هذه الشرعية، ولكن كما أشرت في بداية هذا الحديث، أن التصدي للتراث ليس أمرا ايديولوجيا فقط، وإنما هو أمر نظري أكاديمي أيضا، بمعنى : إننا إذ نتصدى للقضية التراثية لا ننسى المرحلة المعاصرة التي نعيشها ، والتي تكتسب قانونيتها منها نفسها ، إنطلاقا من أن كل مرحلة اجتماعية تاريخية تمثل مرحلة نوعية لها خصوصيتها النسبية ولها اشكالياتها وتساؤلاتها... وبالتالي فإننا عندما كنا ندعو الى الثورة الاشتراكية، فإننا لسنا بحاجة أساسا للعودة الى التراث لكي يمنحنا مشروعيتنا ، ولكن على صعيد الواقع التطبيقي أي حينما نواجه الجماهير العربية، فإننا لابد واجدون أنفسنا أمام ضرورة التصدي لهذه القضية أي قضية اكتساب المشروعية التراثية.

●**وهذه الجماهير التي عليها أن تحقق الثورة العربية، لماذا ما تزال تعيش في الماضي؟**

○ إن العودة الى التراث تمثل أفقا نفعيا (ولا أقول : نفعويا — أي يعمل على توظيف هذا التراث ، بوصفه قضية في خدمة الاشكالية القائمة في المرحلة المعاصرة)... ومن ثم فنحن لا نكتسب مشروعيتنا من الماضي - كما يريد البعض - إن مشروعيتنا قائمة في مرحلتنا الراهنة، ولكن هذه المشروعية ذات بعد تراثي يتيح لنا أن نعود الى الماضي وتحقق هذه المشروعية بشكل آخر.

إن العلاقة بين الخارج والداخل (الداخل يعني أننا نعيش داخل إشكالياتنا والخارج يعني هنا، الماضي القومي والماضي الأوروبي العالمي، ثم الراهن العالمي) يمنحنا كل المشروعية لأن نحقق ثورتنا العربية المعاصرة.

إلا أن هذا «الخارج» إذ يدخل في بنيتنا الداخلية، فإنه يدخل على سبيل الانصهار ليصبح جزءا من هذا «الداخل».

فالمشروعية ، إذن ، مسألة قائمة هنا، ولكن ليست كما نرى ، فنحن عندما ندعو، مثلا، الى الوحدة الوطنية والعربية ، والاشتراكية، ليس لأننا مدعوون الى العودة الى الماضي لنكتشف هذه المسائل فيه، وإنما لأن مقتضيات المرحلة المعاصرة تؤدي الى مثل هذه الطروحات . فمشروعيتنا ، إذن مشروعية ذاتية إلا أنها في سياق العلاقة بين الماضي والحاضر نكتشف فيها بعدها التراثي الذي يتحول بدوره الى وجه من أوجه المرحلة المعاصرة.

●**وما الأساس الذي تقوم عليه / أو الجذر الذي تنطلق منه هذه الرؤية المستقبلية عندك؟**

○ الرؤية المستقبلية هي نفسها الرؤية التي تصديت من خلالها للماضي والحاضر، المستقبل، في الحقيقة ، هو أحد أبعاد الوجود ، أي أن عملية التواصل بين الماضي والحاضر تؤدي بدورها الى تواصل مع المستقبل ، هذا المستقبل سوف يصبح وجها من أوجه الماضي بالنسبة للاحقين... وبالتالي فإن تحديد سمات المستقبل لا يمكن أن تكون دقيقة إلا إذا حددنا سمات الحاضر في الأفق التاريخي ، التراثي.

إن المستقبل سوف يكتسب بدوره مشروعيته الذاتية، فالمستقبليون — أي أخلافنا — لن يجدوا أنفسهم في المستقبل مدعوين من حيث الأساس الى أن يعودوا الينا لكي يكتسبوا مشروعيتهم لاحقا. إن مشروعيتهم مكتسبة ضمن أطرهم التي سيعيشون فيها، ولكنهم انطلاقا من عملية التواصل التاريخي - التراثي لابد أنهم سيكتشفون علاقتهم معنا.

هذا المستقبل في إطاره هذا ، سوف يصنعه الآخرون، ولسنا نحن. نحن نصنع المرحلة الراهنة في أفق مستقبلي، وهذا يذكرني بكلمة ممتعة وذات دلالة ، قالها «الجاحظ» المفكر العربي الكبير . قال : سوف يخسر المرء حين يقول إن السابق قد أنهى اللاحق. فاللاحقون سيخسرون كل شيء إذا اعتمدوا علينا - وإن كنا نصنع تاريخنا الراهن من أفق مستقبلي ناهض.

● **اذن ، هناك اشكاليات في راهن ثقافتنا وفكرنا.. لابد من حلها أو السير نحو تجاوزها.**

○ إن تجاوز هذه الاشكاليات لابد أن يأخذ بنظر الاعتبار الخصوصية النوعية للوضعية العربية الراهنة - والخصوصية، هنا، في إطار المنهج. وهذه الخصوصية تمثل موقفا نسبيا، ينبغي ألا تعني أمرا مطلقا يؤدي الى التقوقع.

إن نشوء الامبريالية في القرن العشرين خلق ما يمكن تسميته بالعالمية الامبريالية، حيث نشأت، ودخلت وأوجدت قوانينها الاقتصادية والسياسية وجعلت من

العالم وحدة في نطاق العلاقات الدولية.

إلا أن هذا يمثل الوجه الأول للمشكلة أما الوجه الثاني، وفي موقف مماثل للوجه الأول، فهو عالمية الثورة. إن أي تصد للمسألة على الصعيد العالمي يستدعي أن نربط نشاطنا في إطار الوصول الى وحدة عالمية، على أساس أن أي تحرك اجتماعي أو ثقافي أو اقتصادي، أو أي وطن، لابد أن يصطدم بمصالح الامبريالية عامة، وعلى الصعيد الثقافي، خصوصا، نجد الوطن العربي منذ القرن التاسع عشر حتى الآن قد رزيء من قبل الايديولوجيات والفلسفات الامبريالية انطلاقا من المركزية الأوروبية وحتى الوجودية.

● **في نطاق هذه المسألة، ما هو الفكر الذي تجده مسعفا لنا في تصدينا لمسائلنا الراهنة، ثم في التصدي للاغلال الفكرية الامبريالية؟**

○ هو ذلك الفكر الذي أصبح قادرا على حل مشكلاتنا في نطاق كوننا نمثل جزءا من الثورة العالمية، هذا الفكر، كما أراه، هو «الاشتراكية العلمية» على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي، و«الفكر الجدلي» على الأصعدة الثقافية والفلسفية والنظرية عامة.

● **لماذا هذا الفكر وليس فكرا آخر سواه؟**

○ السبب يكمن في أنه قد نشأ، حيث نشأ، بصفته وريثا شرعيا للفكر التقدمي العالمي، إن هذا الادعاء من قبل هذا الفكر يقوم على أساس أنه ولد في المرحلة النهائية للمجتمعات ما قبل الاشتراكية - أي أنه استطاع أن يلخص، بصورة أساسية مختزلة، الصيغ العامة الرئيسة في الفكر التقدمي العالمي، وبالتالي فإن الفكر العربي الوسيط، مثلا وجد تموضعه المنطقي في هذا الفكر الجدلي في العصر الحديث.

من هنا نجد هذا الفكر يحتوي على الخصوصية والعمومية في آن واحد: إن الخاص بقدر ما يستطيع الانسان تطبيقه في هذه الوضعية أو تلك.. وهو العام بمعنى: إنه يمثل بناء هذه الخصوصية، فنحن في واقعنا العربي الراهن لا نستطيع تحقيق أية خطوة إيجابية ما لم نلتزم مسألة التقدم الاجتماعي، والوحدة الوطنية، والوحدة القومية، فهذه القضايا مسائل منهجية بحثت من قبل هذا الفكر المنهجي الذي أشرت إليه.

● **ولكن، هل تجد من علاقة، قائمة أو محتملة، بين هذا المنظور للتراث وبين ما ندعو إليه اليوم من ثقافة عربية جديدة؟**

○ لا شك أن الثقافة العربية الجديدة هي جزء من الثقافة العالمية، والثقافة العالمية هي جماع الثقافات البشرية.. وبالتالي فنحن أمام حقبة جديدة من البحث العلمي هي: حقبة الفهم الجدلي للتاريخ العالمي، هذا الفهم يسمح لنا أن ننظر الى الثقافات العالمية على أنها ذات بعدين: بعد تأثير وبعد تأثر. والفكر العربي الوسيط كان من الأفكار المبدعة التي استطاعت أن تسهم في دفع الفكر الأوروبي البرجوازي الناهض الى الأمام، وعلى وجه التحديد: ابتداء من القرن السادس عشر.

الفكر العربي يعاني حاليا من مسألتين:

– أولا: مسألة التنهيج.

– ثانيا: مسألة التنهيج في سياق الواقع الخاص، الميداني.

تجاوز هذه الاشكالية الثنائية — أي النظر والعمل - لابد له أن يأخذ بنظر الاعتبار ضرورة وجود مجموعة من المثقفين والمفكرين العرب الذين يتداعون لبحث هذه المسألة بصيغة جماعية خالصين الى منهاج عمل يتيح لهم رصد ظاهرة الواقع العربي بمختلف اشكالاتها. وبالتالي فإن هذا المنهاج يستطيع أن يشكل منهجا علميا تطبيقيا في العملية الثورية العربية. إن الفكر العربي، هنا، فكر ذو بعد محدد المعالم. إنه الفكر الثوري والعلمي، أو أن صيغة «العربي» فيها بعض التعميم. هذه الصيغة التي تدعونا الى أن نخصصها، إذ نقول: «الفكر العلمي الثوري»، لأن هناك فكرا عربيا آخر، هو الفكر العربي السلفوي، العصروي. فالدعوة الآن تكمن باتجاه خلق هذا الفكر العلمي الثوري القادر على رصد المشكلة الواقعية في الوطن العربي، والقادر على تجاوزها تجاوزا خلاقا.

إذن، الفكر العربي الناهض، هو الفكر المتسم بمنهج علمي قادر على حل (المسائل الراهنة في آفاقها المستقبلية).

●**وأين من هذا ما يشير اليه عديد من الباحثين والمفكرين العرب من وجود أزمة ثقافية يعيشها واقعنا العربي؟**

○ في الحقيقة، «الأزمة الثقافية» موجودة، وتمارس وجودا كبيرا في الوطن العربي. ولكن المشكلة فيمن يطرح هذه الأزمة، فهم يرونها «حصيلة ذاتها». والحقيقة، أن هذه الأزمة هي وجه من أوجه الأزمة العربية العامة، والأزمة العربية العامة هي في واقع الأمر حصيلة الاخفاق الذي سميته بالتوافق التاريخي بين الامبريالية الغازية والنظم الاقطاعية وما قبل الاقطاعية في الوطن العربي.

الأزمة العربية، بهذا المعنى، هي أزمة الاخفاق، وفي الوقت نفسه: الطموح لتجاوز هذا الاخفاق. ومن هنا يمكن القول: إن هذه الأزمة هي أزمة نمو. وبتحديد دقيق: بما أنها أزمة نمو في تمثل مرحلة انتقال.

هذا الكلام لا ينطلق من تفاؤل سياسي، أو ثقافي، بقدر ما ينطلق من معطيات واقع الحال. فإذا ما اعتبرنا الأزمة الثقافية وجها من أوجه مرحلة الانتقال في الوطن العربي، لا يمكننا إلا أن نسيسها ـ أي ننظر إليها في سياقها من الأزمة العامة التي سميتها بأزمة النمو.

وبطبيعة الحال، فإن الأزمة الثقافية، على الرغم من أنها وجه من أوجه الأزمة العامة، تكتسب شخصيتها المستقلة نسبيا، عن الأوجه الأخرى، والمشكلة التي تبرز هنا هي أن هذه الأزمة تكتسب شقين أساسيين:

– فأولا : أزمة تظهر في صيغة المشكلة التراثية.

– وثانيا : أزمة تظهر في صيغة التصدي للفكر العالمي عموما.

أتيت على المشكلة الأولى فاعتبرتها مدخلا منهجيا للتصدي للقضايا الثقافية الراهنة . أما الجانب الآخر ـ وهو التصدي للفكر العالمي ، بمعنى : مواجهة هذا الفكر العالمي ـ فها هنا نجد أنفسنا أمام وضعية متسيبة بشكل مذهل ، إذ إن الفكر العربي في مجمل اتجاهاته وجد نفسه عاجزا أمام هذا الفكر العالمي.

● وما السبب في هذا ، برأيك؟

○ السبب هو في أن هذا الفكر العالمي يمثل فكرا لمرحلة متقدمة حتى النهايات القصوى في حدود القرن التاسع عشر والقرن العشرين. فهو فكر الثورات البرجوازية التي انطلقت من أوروبا محققة كل ما استطاعت تحقيقه على الأصعدة السياسية والثقافية والاقتصادية، مثل هذا الفكر واجه فكرا وليدا يحبو على قدميه هو الفكر العربي الناهض في القرن التاسع عشر ، وبالتالي كان على هذا الفكر أن يفقد الكثير من قدراته لأنه لم يواجه ندا بقدر ما واجه فكرا عملاقا قد وصل الى مراحله القصوى.

لكن هناك مسألة أخرى تتصل بهذا الفكر العالمي، وهي أن هذا الفكر العالمي لا يمثل نسقا واحدا متجانسا ، إنه فكر ذو نسقين:

– النسق الغربي ـ الامبريالي.

– ثم النسق الآخر : التقدمي ..

وتحت النسق التقدمي فكران:

– فأولا : الفكر الليبرالي البرجوازي التقدمي.

– وثانيا : الفكر الاشتراكي العلمي.

● وأين هو الفكر العربي الحديث من أنساق هذا التطور؟

○ الحقيقة أن الفكر العربي ، منذ القرن التاسع عشر حتى بداية الحرب العالمية الأولى، لم يستطع التمييز بين هذين النسقين، فاعتبرهما فكرا واحدا ـ طبعا هناك استثناءات ولكنها لا تشكل نمطا محدد المعالم وأساسا على هذا الصعيد.

الفكر العربي ، بهذا المعنى لابد أن يكون تحليليا .. وبالتالي لابد من التعامل مع الواقع المحلي، والقومي ، والاشتراكي ، والعالمي.. تعاملا ينطلق من الفكر التحليلي النقدي. هذا الأمر ، أرى أنه لا يتحقق إلا في نطاق هذه المنهجية التي دعوتها بالمنهجية الجدلية التاريخية، إذ إن هذه المنهجية تمثل بناء الفكر العالمي التقدمي.

● تقول بهذا انطلاقا من .. ماذا؟

○ هذا الكلام يقال انطلاقا من أن هذا الفكر، هو نفسه، قد تأثر بالفكر العربي وبالفكر الصيني .. وبالتالي فهو ليس وليد أوروبا فقط، وإنما هو وليد هذا الفكر العالمي عموما.. وبالتالي فنحن إذ نأخذ بهذا الفكر في مرحلتنا العربية المعاصرة فذلك يعني أننا نغني هذا الفكر عبر تطبيقنا له ، إذ إن هذا التطبيق ليس ذا بعد ميداني فقط، وإنما هو ذو بعد نظري. أي أننا ننظر الى هذا الفكر ونحن نخضعه للواقع المحلي المخصص. وهنا نجد أنفسنا أمام حلقة متفقة الأبعاد.. حلقة عالمية تنطوي على الخصوصيات ، كما تنطوي على الكل.

فالفكر العربي، إذن، هو فكر الثورة العربية الاشتراكية العلمية الذي عليه أن يواجه الاشكالية كما هي . وربما تلزمنا هنا عودة سريعة الى اليسار العربي في مواقفه من التراث . هذا اليسار الذي اعتقد أنه انطلق بشكل أو بآخر ، من الاشتراكية العلمية، أو من الفكر المادي الجدلي عموما. إلا أنه في الحقيقة أساء لكلا الطرفين : الى الواقع العربي المخصص، والى هذا الفكر نفسه.

● وكيف تفهم الخصوصية في مثل هذا التمثل لقضية الفكر العربي المعاصر؟

○ الخصوصية هنا تعطي مدلولا أكثر عمقا.. فهي لم تعد تعني الماضي، وإنما تعني القدرة على إغناء المرحلة القائمة في أفق ناهض ، ودفعها باتجاه مستقبلي أفضل.

الشاعر شيركو بي كه س
عن الجذور والحرية والصيرورة

حـــوار أجـــراه:
عبدالله طاهر البرزنجي

النهر والمنبع

● شيركو بي كـه س، أنت غنـي عن التعـريف، دواوينـك الكثيرة، دورك الطليعي، نشاطـك المتنوع، هذه كلها تجنبنـا مسالة التقديـم والتعريف. نحن متلهفون لمعرفة ما انجز شيركو وفعل في المنفى.

○ شيركو بي كه س: حين ابتعدت عـن النبع غدوت نهرا هائما وحافلا بـالمخاض (نحو مجرى طويل لم أره من قبل). انفصلت عن ضفافي الجغرافية والنفسية، فارقت المهد، هذا الاختيار لم تفرضه ارادتي، ظروف كردستـان المتشابكة انتقت لي مصيرا آخر. لم يدر في خلدي ان اصبح في يـوم من الايام شاعـرا مشردا في المنفى بعيدا عن المنبت على نحو ما رأيت.. كانـت وحشة مدببة تسحقني. لقد كـانت هجرتي من كردستان المدثـرة بدخان القصف الجوي والانفجارات، نحو اوروبا، مباغتة جـدا. لم يكـن النهر يدري كيف يطوي الدرب، نحو اي جهة يتجه. كـانت الرحلة بلا موعد وعنوان، كـان غياب منزل ما يقلقني وكأننـي كنت اسير المصـادفة التـي لها حريـة التصرف بي كيفما تشاء.. على اي ارض تسقط هذه الغيمة، عند أي مـرفأ من مرافىء الغربة ترسو هـذه السفينة؟ تلقفتني ايران وسوريـا من هناك توجهـت نحو ايطاليا، واستقـر بي المطاف في السويد. لم يكـن عمر منفاي طويلا اذا قيس بمقياس زمني ولو قيس بمعيار المعاناة لبلغ القرون.

كانـت هذه التجربـة جديدة مـن ناحية البيئـة والحياة الاجتماعية والعـلاقات الانسانية كنت حديث العهد بها. في البدء اصيب شعري بدوار، كنت مثل طائر تركز عليه أضواء التقمير. أجل كنت طائرا تعبا يـرغب في ان يجوب الآفاق والسماوات الجديدة كلها في الوهلـة الاولى من وصولي دون ان أجد اي جـدوى. هناك اصبت بانكسـارات نفسية لجهلي احدى اللغات العالمية، كنت شبيها بتمثال.

أشباح المرأة طوقت حياتي. ما كنت أملـك مفتاح العلاقات، فارغمت على الانطواء، هناك كنت صـدى الجبل والدخان والخنـدق والشهداء والاصدقاء ايضـا، ولهذا كانت معظم القصائد التي انجزتها في الغربة ضربا من الحنين نحو المهد والموطن الاول، ونوعا من امتداد تجاربي الاولى في الـوطن مع مزيـج من الاشواق وسعير الغربـة. الوحشة في اوقات التشرد مصدر الابداع بالنسبة لامثالنا.

●التاريخ يقـذفك نحو الخارج، ان تاريـخ عمرك تاريخ آخـر، زمكان مختلف. لا ينجب التعب سوى التعب، فماذا تفعل في الحالة هذه؟

○ يقفل الشاعر راجعا نحو داخله، للشاعر ملاذ دائم انه اللغة والكتابة. انها سند حياته. كان الشعر صديقي الوفي الوحيد، عـن طريقه اخترقت الاعاصير والعواصف. بعد مضي فترة قصيرة احسست بان الشعـر جسر كبير بوسعه ان يوصلني الى اقصى الـدنيا لكن الوحشة الـروحية كانت ثقيلة وقـاتمة. ترجمت اشعاري الى السويـدية احسست انهم يحتضنونني ويحتفون بي وبـابداعي. قلت ان الابداع واحد في كـل الدنيا. كتبت كثيرا في المنفى بعدئذ، اعادتني اجواء الغربة نحو أدب الشعراء المغتربين الكبار في الشعر الكردي، اعادتنـي نحو نالي، وحاجـي قادر، من هنا ظهـرت فكرة قصيدة (مضيق الفـراشات) الطويلة. التجربة المتشعبة والمغايرة لتجـارب الجيل. لقد كانت افرازات وتأثيرات اخرى للغة، اعتقد انني انجزت (مضيق الفراشات) في المنفى.

الشعـر أسـئلة

● شيركو شاعر له محاولات تجريبية متنوعة، مناضل أمضى سنوات من عمره في الجبل، يعرف أين يبدأ الادب وأين تنتهي حـدود السياسة. ان السياسة أغنت أدب شيركو على العكس من أدب بعض الادباء الذي هبط بسبب السياسة، من هنا نسأل كيف ينظر شيركو الى السياسة والادب؟

○ شيركو بي كه س: هذا صحيح المسألة هـي اللهفة واكتشاف لغة التعبير. من شجرة جرداء تنمو أرق وردة، حين تقتحم السياسة في ثوب الايـديولوجيا المنطقية عالم الشعر يتجمد الثاني على الفور ويخسر روحيته الحسية.

الأدب بمعناه العام يبدأ من الوعـي والاحساس وينتهي في حدودهما. لا ريب في ان الادب لا يعلن القطيعـة مع السياسة لكنهما متغـايران. ان نوعية التعبير الادبي، ولغـة النفس واختلافهـا عن اللغة العلمية هـي التي ترسم تلـك الحدود الفاصلة: معلوم ان الـرؤية والخيال والصور المجـازية التي تنفر مـن المنطق العلمي تمنح الادب هـذه الاستقلالية. (شرفة الفؤاد) مـاذا تعني هذه العبارة في لغـة المنطق والسياسة؟! لا شيء. ولكـن حسب قول اليوت: هذه معادلة موضوعية أدق للغة الأدب والشعر..

السياسة ذات حـدين اذا عجزت عن استغـلالها وتوظيفها تفتك بـالشعر وتقتله. لا تجد عندي قصائد سياسيـة هزيلة. انها تجربة صعبة للغايـة وقتما تترك ذاتك وتغادر نحو ذات الآخريـن تجد الشعر الدرامي اصعـب وسائل التعبير. الى هذا تعزى أسبـاب ندرة الاعمال الشعرية الجيدة. لابـد من انزال المطر نحو السهول القـاحلة. الموضوع دائما في متناول اليـد لكن ما يستعصي هو سبـل التعبير. من هنا ينبع الفـارق، ينبغي ان تمارس الحب مع السياسة كي تصطادها. انها فرس جامحة تريد فارسها الرشيق.

لا يمكن ان يستجدي الشعر اللغـة من السياسة واذا فعل ذلك يسقـط ويتداعى. يجب ان ينفصل عنها لئـلا يسقط في فخها. السياسة سلطـة، واجوبة جاهزة لكـن الشعر اسئلة متواصلة وغير مكتشفة.

الغـرب والغـربة

● الى أي مدى أثرت اجواء الغربة في شعر شيركو. الغربة رهيبة ورتيبة ألم تخلق رتابة الغربة رتابة سلبية في أدباء المنفى؟

○ شيركو بي كـه س: قلت: كـان عمر منفاي قصيرا.. تبعـا لهذا لم تستطل التجـربة. سرعان ما انفلت من قيـده ومع ذلك كنت احس بمخاطره. الغربة امـا ان تنتج أدبا خلاقا خالدا. او تخنق صاحبها وتحصده في مكانه. الحدود الوسطى بين هذا وذاك ضئيلة جدا. كثير من نماذج الآداب الخالدة ولد في الغربة، وثمة أدباء كبار تجمدوا وانتهوا في الغربة.

● ألم يدفعـك وجودك في الغرب الى تنـاول حضارة الشرق والغـرب أو الجدلية القائمة بينهما مثلما فعل ادونيس والطيب صالح ويوسف ادريس...؟

○ شيركو بي كه س: لم اطرحها في شكل تجربـة كاملة ومستقلة، ولكن يمكنك ان تحس

ببعض خطوط هذا الموضوع في مطولتي (مضيق الفراشات) الاغتراب في ذاته جزء من تلك الجدلية. السقوط في تلك الدوامة ينتج اسئلة تلو اسئلة ومنها ينشأ الحوار الحضاري.

● **استاذ شيركو نحن نلاحظ ان أدب المهجر الكردي يهبط. ماذا تقول أنت؟**

○ شيركو بي كـه س: ومتى كـان صاعدا؟ لا ادري اذا كنتم تقصدون مهجـر السنوات الاخيرة، فان الهجرة الكبرى للشعـب الكردي والادباء الاكراد بشكل خـاص تعود الى سنة ١٩٧٥ وما بعدهـا. التعقيد الحاصل في هذا الامر نـابع من التعقيدات التـي تحيط القضية الكردية نفسها.

مهجرنا لا يشبه مهجر أحد. ربما يلعب شبـح اليأس الكبير دورا ملحوظا عند بعض الادباء الذين هاجـروا في تلك الظروف الصعبة بعد اشتداد الاحبـاط السياسي والاجتماعي. هذا اذا صيغ السؤال بهذا الشكل: (ماذا يفعل الشعر؟)! عـلاوة على ذلك ان الحياة اليومية في المهجر تذبل ورودا كثيرة حتى الدراسة بمعناها الاكاديمي لا تفسح المجال للشعر والادب.

على كل حال لم يولد عندنا حتى الـوقت الحاضر أدب نطلق عليه تسمية (أدب المهجر) بمعناه الشامل.

● **جائزة توخولسكي زادت من شهرتك في الخارج. لقـد فرحنا بهذا الفوز، انه تكريم الشعر الكردي بشكل عام ماذا اعطتك هذه الجائزة؟ ومن رشحك لنيلها، وهل نالها اي شاعر عربي او عراقي قبلك؟**

○ شيركو بي كه س: نادي القلم السويدي الذي يعد اكبر اتحاد أدبي في السويد منحني هذه الجائزة. منذ خمس سنوات راحوا يوزعون جائزة باسـم جائزة توخولسكي لاديب اجنبي يعيش في المنفى (توخولسكي شاعر الماني انتحر في السويد في عهد النازيين). اقتراح اي اسم للترشيح يرفـع من قبل منظمة او اتحاد أدبي او شخصيـات أدبية. بالنسبة الي قـدم بعض الادباء الاكراد من كردستان تركيا الطلـب بعدئذ تبناه النادي السويدي. وعلى هذا الاساس يقدم نادي القلم من جانبه على المراقبة والبحث عن قيمة الاعمال.

لفحص وتقويـم الانتاج يوجد لـديهم خبراء من بين الشرقيين اضافة الى ذلـك كان لصدى واثارة القضية الكردية الدور، ومجيئي أنا من الجبال الى اوروبا كان عاملا مساعدا آخر.

من ايجابيات هـذه الجائزة هي انها فتحت بوجهـي الابواب وقربتني مـن وسائل الاعلام السمعية والمرئيـة والمقروءة، هكـذا وجدت قصـائدي اقصر الدروب نحـو الصحف، قبلي (١٩٨٧- ١٩٨٨) منحت هذه الجائزة لشاعر بولندي وروائي من جنوب افريقيا.

خصوصيات التكوين

● **ماذا اخذتم من عبدالله كوران وكيف تم تجاوزه من قبلكم؟**

○ شيركو بي كه س: اخذنا من كوران الروحيـة الجديدة، والرؤية الحديثة، يكمن ابرزها في التخلص من قـاموس اللغة التقليدي والتشبث بالطبيعـة الرومانتيكية. أفدنـا من اهتمامه بالصورة وعودته الى اصـل ايقاع الموسيقى الكردية وتشذيب اللغة وتصفيتهـا من العربية والفارسية والتقارب من هموم البسطاء واللغة اليومية واستخدامها في القصيدة الحديثة.

بهذه الآلة كنا نلتقط صورا أجمل واحسن نتآلف معها ونميل اليها اكثر من ميلنا الى الشعراء القدامى. وقد بدأ تجاوزنا حين امتلكنا رؤى جديدة للحياة، بالنسبة لهذه النقطة أتوقف عند هذه الحدود تاركا اجابة هذا السؤال للآخرين.

● **رأيك في أدب الذين وقعـوا معك بيان روانكة الأدبي هل استطاعـوا ترجمة النيات التي ينطوي عليها البيان الى حيز التطبيق والممارسة؟**

○ شيركو بي كه س: ينبعث عمل الكاتب وموقفـه من اللغة قبل كل شيء.. بمعنى آخر تأتي ثورية الاديب من مدى قيامه بانتاج وانعاش اليقظة الادبية من داخل هذه اللغة. او الى اي حد يواصل الابداع في البدء كان «روانكة» صرخة قبـل ان يكون نصا. كان طموحا قبل أن يكون تجاوزا بعد ذلك ظهر روانكة الانتاج والخلق والابداع، ورج الغدير الراكد. الفترة التي برزنا فيها كانت مختلفة جدا عن الفترات السابقة، كانت اصعب وكانت احداثها اكثر توترا.

كنا في بداية التفتـح حين هبت عاصفة ثورة ايلول. اشتدت عملية الـوقوف بوجه المتسلطين الجبابرة، ودخل الساحة أناس مناضلـون. تفجرت كنوز الحياة، واضحى السلاح، سلاح المقاومة والدفاع عن الوجود اضحى أقدس ظـواهر الحياة. وديان الامس تعرضت لعاصفة مخيفة. كان كل شيء يـأخذ طابع التغيير والانعطافة. لم تعد العـلاقات الاجتماعية مستقلة. كان البارزاني رمزا اسطوريا، وخرج الشعر من هـودج الرومانسية ليدخل فضاء الدخان والبارود. صـار دوي قصف الطائرات، والنابـالم الاصوات الغالبة، والسـائدة في الحياة اليومية. لقد غـاب عهد الهدوء والاستقرار اللذين اتسمت بهما رحلـة قرة داغ وهورامان. مضى عهـد العشق تحت وميض الليالي المقمـرة. كان من الطبيعي أن يطـرأ تحول على لغة الشعر والادب. في اوائل الستينات عـرضت تلك الظروف المأساوية القـاتمة الادباء الى نوع من الدهشة والصمت.

كان هذا التحـول لا يتطابق مع الاحداث ولا يتسـع لها. وكان الوسط الادبي يلـزم جانب الصمت.

يمكنني القول: ان بيان روانكة (المرصد) اختمر في رحم الستينات وولد في اوائل السبعينات وفي أواسط السبعينات حبا وتعرف عليه الملأ. كان الشعراء كـاكه ي فلاح وكامران موكري ومحمد صالح ديـلان من الستينيين البارزين غير انهم كانوا يشبهون النيـام. كانت بينهم وبين الاحداث مسافـات طويلة. كانـت نتاجاتهم شبحا مصغـرا للاحداث والوقـائع. كان المفروض هـو ان يتمرد الخطـاب الأدبي والشعري على ذاتـه: لغته ودوافعـه السياسيـة والاجتماعية. كان بيان روانكه خطاب التمرد والمقاومة في آن واحد.

كان ضروريا ان يحطم جليـد الستينات وتتوهج اللغة. في تلك الفترة كنـا اصحاب دواوين مطبوعة بيد ان قاموس لغتنا كان امتدادا لقـاموس لغة من سبقنا. كنا ندور في تلك الحلقات المفرغة. اضحـت الحرية مفتاحا سحـريا لفتح أبواب أخـرى ولتفجير رؤى روانكه. بدون الحرية يسترسل الشعر في الركود. الحرية فضاء الادب.

من بين الموقعين كان حسين عارف احسنهم انتاجا ونشاطا وحيوية، أدهش القراء بقصصه الاخاذة، صاغ بنية القصة الكـردية بلغة اخرى داخل حركة أخرى. فـوق هذا كان روانكه حركة فكرية، دعا الى تطوير الانسان الكردي وتحريكه من حالة الوقوف نحو آفاق التغيير، من التمركز نحو الانزياح عن الخطوط السـائدة. كان خصاما بيننا وبين الجهلة. كان دعوة للعدالة والمسـاواة وتحرير المرأة. فالامر الـذي صدر لرجمنا، وقصـة تعليق اسمائنا على الحيطان وغضب اصحاب الذوق الشعري البالي كل ذلك يشكل تاريخ روانكه.

في البداية كان روانكه بذرة لكننا كنا نتحدث عـن مستقبل السنابل، كان قطرة وكنا نتحدث عن نهر. صحيح اننا دخلنـا وتعرضنا لازقة ودروب مسدودة. في البدايـة انعكست ظلال بياننا في كتاباتنا النقدية والنظرية وليس في نتاجاتنا الشعرية.

ان البذرة كانت تحتاج موسما من الزمن حتى تغدو دغلا وبيدرا.

اعتقد حين كتبت قصيدة (الرحيل) المطولة عـام ١٩٧٥ وتكاملت تجربتي في كتابة القصائد القصيرة، رأيت لون وصدى روانكه الخلق والابداع والانتـاج لا عجب في هذا، احيانا يتطلب التبلور والاختمار زمنا. على صعيد آخر تمخضت حركة نقدية جيدة عن بيان روانكه أثارت ضجة في الاوساط الادبية.

الحرية ، التنوع

● **ما رأيك بشعر الشباب، هل تستطيع ان تحدد بعض الاسماء الجيدة؟**

○ شيركو بي كـه س: حتى مطلع الثمانينات كنـت لا اجد صوتـا مغايرا لاصواتنـا. كان الخطاب الشعري واحـدا وامتدادا لشعر السبعينات غير انني حين قفلت راجعـا الى الوطن رأيت بضعة رعود، والوانا في الطريق لا تشبه ألواننا بمعنى آخر لم تكن ظلالا لنا. الخطابات ومضامينها مختلفة أساسا. على سبيل المثال يجد خطابي الشعري نفسه في الوجود الوطني والتاريخي الكـردي. ان بعض الاصوات التـي ظهرت بعدنـا هي اصوات الشـك وخطاب الانكسار الوجودي. كنا أصوات المقاومة. الموجة البنيوية الاوروبية ألقت ظلال تأثيرها على هؤلاء.

في توظيف الميثولوجيا والملاحم كنا نفيد مـن الرموز القومية المحلية لكن اصوات الثمانينات

على العكس منا تفيد من الاساطير والرموز الاوروبية والاغريقية.
يختلف الابداع من شخص الى آخر، في رأيي تكمن الاهمية في اختلافنا لا في اتفاقنا على نمط واحد من الكتابة والابداع. ما يتبقى لنا في كل الاحوال ورغم اختلاف الآراء والاجيال والتجديد ليس موضوع الكتابة بل نوعية الابداع مهما كانت المصادر واينما كانت. ما أبعد نالي ومولوي زمنيا عنا وما أشد اقترابهم ابداعيا منا. هذا هو الشيء الهام. وما اكثر الذين يقتربون منا على صعيد الزمن ويبتعدون عنا على صعيد الابداع. هناك قصائد ولدت قبل عصور لكنها لا تزال خالدة تعيش معنا. هناك قصائد اخرى تولد اليوم وتسجل موتها في اليوم نفسه، يجب ان يكون الشعر خالدا مثل الطبيعة. بختيار علي موهبة جيدة.. الشعراء قوباد جلي زادة، كريم دشتي دلشاد عبدالله، نوزاد رفعت- ولو انه من جيل يسبقهم- كه زال احمد، فرهاد بيربال، هؤلاء باساليبهم المتنوعة زينوا الشعر الكردي.

قصيدة النثر والاجنحة

● **شيركو لم يكتب قصيدة النثر، لكن له كتابات نثرية تتوافر فيها الشعرية، ما هي اسباب امتناعك عن كتابة قصيدة النثر، وكيف تنظرون الى هذا الضرب الأدبي؟**

○ شيركو بي كه س: كلا، لم أكتب قصيدة النثر بالكيفية التي تقصدها أنت. هذا ليس امتناعا بقدر كونه مسألة مرتبطة بالمزاج الادبي، مع هذا فقد نشرت في مستهل السبعينات عدة قصائد منثورة كانت وراءها العفوية. اتصور ان الجدران لم تعد قائمة بشكل صارم بين الفنون. قصيدة النثر كانت موجودة في الادب الكردي ولكن على نحو مغاير لما يكتب اليوم نجد بعض ذلك في اشعار رشيد نجيب، ابراهيم احمد، رفيق جالاك، ع. جالاك وعلى صفحات مجلة كه لاويز أيضا.

لقد فتحت قصيدة النثر آفاقا اوسع للشاعر فتوسعت له مساحات الابداع وحررت اجنحة الحركة، وهيأت مجالا جديدا للايقاع الداخلي والخارجي للقصيدة. لم تضع خطة ثابتة للموهبة، وألغت كافة الاوزان المألوفة. كأن الحياة كلها ايقاع. في بعض نتاجاتي المكتوبة في الفترة الاخيرة تناولت هذا الضرب الابداعي. علينا ألا نكون طيور حديقة واحدة. ينبغي الا نعب الماء من نبع واحد فقط. يتحتم علينا الاهتمام بتجربة كتابة قصيدة النثر. من بين الشعراء العرب ذوي الممارسة والتجربة في هذا المجال برز الشاعر محمد الماغوط.. يجب ان تكون قصيدة النثر ساحرة تنسيك ماذا ترتدي.

لابد أن تجعلك غائصا فيها دون أن تمنحك مجالا للتحرر من سلطتها.

كوران ايضا

● **ماذا تقول الآن عن كوران بعد مضي أكثر من خمس وعشرين سنة على رحيله؟**

○ شيركو بي كه س: ان شعر كوران كجزء من طبيعة كردستان، خالد كخلودها. يعد كوران عمودا كبيرا لجسر التحديث. انه من الرواد. صوت أصيل، احدث انقلابا وتغييرا في لغة وايقاع الشعر الكردي. ليس في الدنيا شاعر يمثل أحاسيس الاجيال كلها لان لكل عصر طابعه السياسي والاجتماعي والحضاري الخاص، هذه سنة الحياة. الجمال لغة، خاضعة للتغير، كان كوران قبل وبعد رحيله شاعر الطبيعة والجمال والاشياء الحسية، لم يكن شاعر الشعر السياسي. اعتقد ان بعضا من قصائد كوران مات قبل رحيله.

الحداثة.. الغناء.. الدراما

● **كيف تنظر الى الحداثة التي تلغي دور المتلقي وتعدمه، الحداثة التي تصبح نوعا من الاسرار والإلغاز؟**

○ شيركو بي كه س: الحداثة والتجديد والقارىء عوامل دائمة متلازمة ومؤثرة. الحداثة والقارىء فتحتا جسرا واحدا. اذا الغي دور المتلقي فلمن تكون الحداثة؟! للعدم، للفراغ؟ حتى الاسرار والالغاز لها اصحاب. لم تكتب في الحالة التي تتشابه فيها الكتابة وعدم الكتابة.

هذه ليست حداثة بل نوع من السخرية والاستهزاء بالحداثة. انها سقوط الابداع بالنسبة الى الذين يمسحون دور القارىء من الوجود. الموضة المفتعلة ذات عمر قصير تموت دون ان ينتبه أحد الى مماتها. التحديث ايجاد الرؤى الجديدة، كشفت الآفاق المستقبلية. ان القارىء متمم تلك الكشوفات.

● **يقول الشاعر سعدي يوسف «الشعر لصيق بالدراما والغناء معا» هناك محاولات لمحو الغنائية في الشعر ماذا يقول شيركو حول هذا الموضوع؟**

○ شيركو بي كه س: كلام جميل. لو جاز لي أقول انه: طائر الروح والغناء.. ما الفارق بين طائر بلا حنجرة وطائر محنط؟! روح الشعر هي الموسيقى، الايقاع يمنح الشعر تلك الحيوية التي تدهشنا في بعض الاحيان. المهم هو ان تكون تلك الروح في حركة دائمة سواء كان الايقاع ناجما عن تلازم الايقاع الداخلي والخارجي أو من الداخلي فقط. تبذل المساعي لاشياء كثيرة ولا يحالف كلها النجاح. المحاولات الفاشلة لا تحصى.

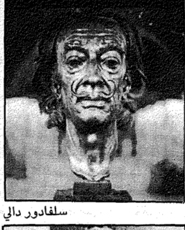
اذا افترقت الغنائية عن الدراما بشكل قاطع يسود الجمود النصوص. لو كان الدراما جبلا او قصرا ستكون الغنائية زهوره وزجاجاته الزاهية.

الدراما الفارغة من الغنائية تشبه بطلا تاريخيا فاقدا للفؤاد والشفقة.

لندع الاطر والمدارس والمذاهب جانبا، لا يقدر الشعر على ان يمتلك تعريفا واحدا، أو ينظر الى الاشياء بعين واحدة او يقف على قدم واحدة. الشعر شعر، حين يهزني شعر جميل ويجعل روحي (منبع الاسئلة). لا يهمني الى اي مذهب ينتمي هذا الشعر. يكفي ان ينتمي الى وطن الابداع أينما كان موقعه الجغرافي. لو كانت الدراما الجسد فان الغنائية هي القلب.

خطوط في حياة شيركو بي كه س

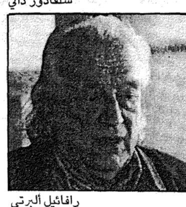
- ١٩٤٠ ولد شيركو بي كه س في مدينة السليمانية.
- ١٩٥٦ شرع يكتب.
- ١٩٦٧ صدر له ديوان شعاع القصائد.
- ١٩٦٩ اصدر ديوان هودج البكاء.
- ١٩٧٠ التوقيع على بيان روانكه (المرصد) وهو اول بيان شعري كردي يدعو الى التحديث والتخلي عن الاطر والقوالب البالية.
- ١٩٧٣ اصدر ديوان باللهيب ارتوي.
- ١٩٧٦ أصدر «الشفق» وهو ديوان شعري يحتوي على قصائد قصيرة سماها الشاعر بـ(البوسترات) وركز فيها على الاقتصاد في اللغة والرؤيا واهتم بـأنسنة الجمادات والحيوانات والطيور.
- ١٩٧٩ اصدر مسرحية شعرية موسومة بـ(الغزالة).
- ١٩٨٠ قدم مداخلة نقدية في ملتقى القصة في اربيل.
- ١٩٨١ اصدر ديوان (الهجرة).
- ١٩٨١: ترجم مسرحية الدكتور بالي وعرضت في السليمانية ودام عرضها عدة اسابيع.
- ١٩٨٣: ترجم له القاص مصطفى صالح كريم مجموعة قصائد في مجلة الاقلام العراقية اجتذبت انظار الادباء والقراء العرب.
- ١٩٨٤: اصدر ديوان (النهر).
- ١٩٨٥: صدرت له في الجبل القصائد الشعرية التي كان ينشرها باسم مستعار (جوامير) وبيعت الكاسيتات المحتوية على قصائد منتخبة بصوته.
- أواخر ١٩٨٥: ترك المدينة وعاد الى الجبل ليكتب.
- ١٩٨٦: اصدر المرايا الصغيرة وهي قصائد منسوجة على منوال ديوانه (الشفق).
- ١٩٨٧: اصدر ديوان (الصقر) وهو قصيدة طويلة.
- ١٩٨٧: توجه نحو اوروبا ونشرت قصائد مترجمة له في صحف ومجلات عربية عديدة.
- ١٩٨٨: حصل على جائزة توخولسكي وهي جائزة سويدية معروفة.
- ١٩٩١: عاد الى كردستان.
- ١٩٩٢: اصدر ديوانه (مضيق الفراشات).
- ١٩٩٣: اصدر ديوان (الآفات).



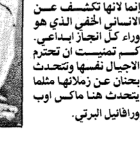
سلفادور دالي



لويس بونويل



رافائيل ألبرتي



من اجمل الحوارات في عالم الأدب، ليس لما تحويه من المعلومات، إنما لانها تكشف عن الانساني الخفي الذي هو وراء كل انجاز ابداعي. كم تمنيت ان تحترم الاجيال نفسها وتتحدث بحنان عن زملائها مثلما يتحدث هنا ماكس اوب ورافائيل البرتي.

ماكس اوب يحاور البرتي عن صديقهما لويس بونويل

ترجمه عن الاسبانية:

نجم والي*

رافائيل: ما زلت اتذكر بصورة جيدة. في ٧ مايو ١٩١٧ جئت الى مدريد.

ماكس: اشهر قليلة قبل بونويل.

ر: صحيح؟ جئت من بويرتو دي سانتا ماريا، ولم تعجبني مدريد على الاطلاق، كان مايو، وقت الربيع، وبرد بهذا الشكل! لدرجة ان الناس راحت تتزحلق فوق بحيرة بارك الريتيرو، امر غير معقول حقيقة، مدريد في شهر الربيع، مثل هذا الامر لم اعشه مطلقا، في كل الاعوام التي عشت فيها في مدريد، لم ار الريتيرو متجمدا، ذلك كان امرا غير عادي بالنسبة لاندلسي، جاء من البويرتو.

م: وكنت في «الريسيدينز Residenz» القسم الداخلي؟

ر: كلا مطلقا، اولا، بعد عام قبلت في القسم الداخلي، جئت الى مدريد لكي اصبح رساما، لم استطع في ذلك الوقت كتابة حتى رسالة، وبدأت في الرسم: في الاكاديمية، في سان فرناندو، لاستنسخ في متحف البرادو، اتصالاتي الاولى كانت مع رسامين غير معروفين. رسامون من محيط الجامعة، بعدها تعرفت على باركيز دياز، بطريقة ما بدأت في التعرف على المتطرفين، في ذلك الوقت بدأت «اولترا» للتو في الصدور. اعجبتني المجلة جدا. اليوم بعثت لي واحدة من بنات اختي بقصائد كنت نشرتها هناك حيث كنت رساما. اخجل بأنني كنت كتبتها. في ذلك الوقت كانت مواضيع طليعية، لم انشرها انا، تستطيع القاء نظرة عليها، مخطوطة سمينة، جئت متأخرا لناس القسم الداخلي. كنت قد تعرفت على مجموعة من الرسامين وهناك ذات يوم قدمني احد رسامي المجموعة جريجوريو بريتو في حديقة القسم الداخلي الى فريدريكو جارسيا لوركا، في زيارتي الاولى هناك، كان زمنا متأخرا جدا، نهاية عام ١٩٢٣.

م: ثم كان دالي ايضا هناك.

ر: كان دالي مسبقا في مدريد. كان قد جاء بالضبط مثلي، لكي- كما قال هو- يتعلم مهنة الرسم. وكل مرة كان يضيف بان «اباه دفع له ليتعلم الرسم».. بونويل كان هناك ايضا.

م: بوقت قصير قبل رحيله؟

ر: في ذلك الوقت لا، فذلك قد اخذ وقتا قصيرا، اعتقد ان خوان جابيش قدمه لي. تعرفت عليه، عندها قال لي جابيس، بانه يكتب معه نوعا من الاوفوريزم، او بالضبط «Gruegerias»، عن آلات اوركسترالية، التي نشروها تباعا في الافق Horizonte، كل آلة موسيقية كانت فيولة violine- لا اتذكر بالضبط، قيثارة كانت على سبيل المثال بنت شابة، تتكيء على شرفة، اعتقد، ان جابيس ولويس كتباها سوية، تستطيع ان تسأله.

م: سأفعل ذلك.

ر: كنت قد تعرفت على جابيس قبل ان انزل في القسم الداخلي، جابيس كان يعرفني كرسام وهو الذي نظم معرضي الاول في «آتينيوم Athenaum» في مدريد. هو لوحده نظمه لي. كنت قد بدأت بالكتابة: بعض القصائد، والافق نشرتها، جابيس اخذني الى بيت بيدرو جرافيس- صاحب الافق- وبعدها نشر القصائد الثلاث الاولى.

م: نجيء للويس مرة اخرى.

ر: تعرفت عليه تقريبا في نفس الوقت الذي تعرفت فيه على فريدريكو، قبل ان انتقل الى القسم الداخلي. ثم جاء التعرف على الآخرين بسرعة، دالي مثلا، اتذكر، ان بونويل كان رجلا مدورا قويا. كانت له عينان مثل كرتين مدورتين، تخرجان من بؤبؤيه، في ذلك الوقت رسمه دالي برأس غير عادي وبعينين خارجيتين عن بؤبؤيهما. هذه الصورة اهدى فريدريكو لها قصيدة في كتابه «كتب الاغاني»، بعنوان «لرأس لويس

---

* كاتب عربي يقيم في ألمانيا.

بونويـل، وحيث اننا عند هذا الـرأس المرعب الذي رسمه دالي آنذاك: في ذلـك الوقت مارس بونويل مزاحا مرعبا ايضا.

م: على سبيل المثال،؟ بعضه اعرفه.

ر: في الحقيقة اعرف واحدا فقط، عندما حمل طشتـا مليئا بالماء في منتصف الليل ومن خلال فتحة الباب في الغـرفة التي كان ينام بها فريدريكو ودالي، رمـى اكثر من سطل واحد كبير، في الحقيقة مـزاح ارجوني مثالي (نسبة الى اقليم اراجون الـذي يأتي منه بونويـل). بونويل ذلك الـزمان اتذكره بصـورة غير مضبوطة، مثل ظاهـرة عابرة، وليست ثابتة في القسـم الداخلي. لا اعرف بالضبط، ماذا كان يصنع، اعـرف كانت له صديقة، اسمها كونجـا ميانديز كويستا، تعرفت عليها عند نهاية عـلاقتها مع لويس، ورأيتهما مع بعـض، بمصاحبـة امرأة اجتماعيـة، اعتقد عنـد صالـة دخول سينما «برينزيبال Principal».

م: سنتان او ثلاث جاء بعدها بشعر قصير، لكي يقدم «كلب اندلسي»، عندما قال الجملة المعـروفة ان فيلمـه «دعوة يائسـة للجريمـة». كانـت ربما آنذاك المرة الوحيدة التي رأيت فيها بونويل بـوضوح وصفاء، تبعها في باريس، ومن هناك اختفى مرة اخـرى وعندما رجع الى مدريـد مرة اخرى، رأيته كفرد غـريب مثل لاريا. بعـض الاحيان اكلنا سـويا في Arrummbmbaya». هناك ظهـرت لاريا ايضا، كان الذات النادرة، التي استطيع تصـورها، لا احد يعرفه، كان يعيش في مدريد وكان صديقا جيدا لبونويل.

ر: ما زال حتى الآن.

م: هل رأيت فيلم «كلب اندلسي»؟

ر: لقد رأيت «كلب اندلسي» وايضا الافلام الاخرى التـي عرضها علينا في الريسيدينز، لقد جلب معه كل السينما الطليعية، من خلالـه تعرفنا على افلام «اندثار بيت اوشير» «Le Coqille et Clergyman» و«Parade» الفيلم الاول لـرينيه كلير، في الفيلـم كان هناك دفن، فوقه استقرت الأكاليل مثل خبز مدور كبير، وكل هذا في التصوير البطيء كان جميـلا جدا وشـاهدنـا فيلم «Rian que des hueres» لكافـالكانتـي ايضا. باختصار لعب لويس ضمن هذا الاعتبار دورا كبيرا، كان هو الذي، من خلال رحلاته الى فرنسـا حملنا الى هذه العـلاقة مع فن الفيلـم الذي لم يتغلغل حتـى ذلك الحين في اسبانيا، لان افلاما على ذلك الطراز اما لم تقبل رسميا او انها لم تجلب اي ربح مادي.

م: في هذه السنوات كان يحرر صفحة السينما في Gaceta Lieraria».

ر: صحيح، لكن لم اعـد انا هناك، مع لـويس كانت لي عـلاقة اقوى بعد الجمهـورية، عندما اسس هـو «جمعية اخوة توليدو» ذهبوا في «بينتا ديـل آيرة»، حيث عاش دالي، الذي رسم صورة مدهشة الجمال مع مجلـة على الحائط: ولاخوان التوليدو. كان من الممكن رؤيتها حتـى سنوات متأخرة، بعـدها مزقت وابعـدت عن الحائط، ذهبت الى هناك لاراها بنفسي: الى جانب ذلك بورتريه لبونـويل، كان ساحرا ببساطة، واحد من اشياء دالي، كـان مخططا فائقا، على العمـوم سيطر آنذاك حماس كبير لتوليـدو ولكل الادب الرومانتيكي، لقد قبلت في الجمعية لاحقا، لم يقبلوا بأي شخص ببساطة هناك، كنت مع لـويس بونويـل ولويس لاكاسا، مـانويل انجيليز اورتيـز ليلة بطولها في توليدو من اجل حفل استلام اوشحة الجمعية. ما أزال اتذكر باننا نمنا في Posada de la sangre. في منتصف الليل اخذنا شراشف الافرشة، وبونويل لبس الشراشف مثل شبح. اختفى وذهب الى صحـن كنيسة سانت دومينجو الامامي، الـذي كانت تحيطه سلالم معدودة. هناك ظهر لويس فجـأة مرة اخرى وليقفز في منتصف ظلام المكان الى الارض. القمر اختفـى وسيطر على المكـان ضوء ضعيف، الـذي ظهر مـن خلال شباك، خلفه كانت تصلي الراهبات. ظهر لويس، اقدامه لم يكن بالامكان رؤيتها، اليد تدلت الى الخلف، حقيقـة، مثل شبح. كان الامر مليئا بـالتعبير وسيطر علينا الخوف، بأن يجيء الحراس الليليـون، يرتعبون ويطلقـون النار علينـا. كان ذلك واحـدا من الافعال التي فعلها «اخوان توليدو». كنت تلك الليلة معهم هناك، وبعدها فقط حصلت على الوشاح، الذي كـان قد حصل عليه قبلي فريديريكو وبيبة مـورينو، اعتقد ان حياة بونـويل كانت في اسبـانيا على الشكل التـالي: متغيرة جدا، ومن الصعب جـدا اعادة انشائها، بغض النظر عن ذلك انه لم يعش في الريسيدينز الا فترة قصيرة.

م: ست سنوات؟

ر: من الممكـن، على اية حال، كنـت انا زائرا فقط، وايضا كنـت انا رسامـا ويجمعني القليل مع الكتاب في ذلك الزمن.

م: بونويل رغب ان يكون كاتبا من القلب.

ر: نعم.

م: اي شيء تتذكر انت، اقصد مما نشره هو في ذلك الوقت؟

ر: اعتقد، خارج ما رويته لك، لا شيء، لكن لا اعـرف فيما اذا كتب اشياء لوحده ام مع جاباس، تعرف قصائد من بونويل؟

م: نعم.

ر: اعرف، بان كانـت الكتابة تكلفه الجهد الكبير، وانه كان يعاني مـن ذلك باستمرار. كان يقضي ليالي طويلة، كما حدثني فـريدريكو والآخرون- تحت العذاب والقسر لكي ينهي اعماله الادبية، حتـى ان الآخرين تدريجيا لم ينتبهوا بالكاد انـه عثر على طريقه الخاص به. في ذلك الـوقت بدأت انا ايضا كتـابة نقوده، واتذكر بـانه حضر لي في عام ١٩٢٨، «جوياء الذي كلفـه الشغل الكثير: كان سيناريو ضخم، فقـط لكتابته بسبب الكثير من الصعوبات، كنت اراه بعض الاحيان في «Arrumbambaya» او في «Grania la» مع مخطوطة ضخمة، اعتقد ان الفيلم لم يصور ابدا.

م: اعتقد ان العمل كان تكليفا رسميا.

ر: كان مخطوطة كبيرة، كان قد صور حياة جـويا بالتفصيل، اتذكر ان هناك آلاف من الاوراق الصغيرة كانت متناثـرة، درس حياة جويا بالتفصيل وكـان على النار كما لو كان يريد ان يعمل فيلما كبيرا، بعد ذلك جاء «كلـب اندلسي» ومرة واحدة كانت الفكرة الاخرى لبونيول قد اختفت.

كان دالي لسنتين او ثلاث في اكاديمية سان فرناندو ومن ذلك الوقت نشأت بينه وبين فريدريكـو صداقة قوية. دالي كان قـد رسم بعض التخطيطات لديـواني «بحار فوق الارض» لبعض القصائد التـي تتحدث عن حلم سماك، لسماكين معـدودين، يلعبون الشطرنج مع حوريات البحر. جميلات جدا. لكن اعتقد ان فريدريكو لم يقبل ان تنشر، لهذا جاءت قصائدي بدون الرسومات، لكني متـأكد عندما يبدأ دالي برسم تخطيطات لقصائدي، فلان «بحار فوق الارض» اعجبه، لكن دالي هو شخص وقح بسبب نفوره من الشيوعيين وكل هذه الاشياء لم يتحدث في كتبه عني مطلقا، لكن في ذلك الوقت كنا صديقين جيديـن، و«بحار» الذي بدأت للتـو في كتابته اعجبه، لانـه رأى فيه بحره في «Cadaques»، العلاقة بين دالي وبونويل كانت قـوية جدا، وايضا مع بيبين بيلو الذي كـان ذا تأثير كبير عليهما. بيبين بيلـو كان شخصـا عبقـريا. كـان يجيء عابـرا في الريسيدينتز، وقديما سكن هناك مرة ، كـان مرحا ومفكرا وكانت تحدث له امور غير عادية، كل ما هو مع الحمير والبيانوات هو من وحي افكاره. يعرف بونويل ذلك جيدا، بيبين بيلو ملـك فانتازيا مـزهرة، والامر مـع «التفسخ»، لكن من تحدث ذلـك اكثر، وجلب مع ذلـك الحياة، التجوال في الشوارع، دون فعـل شيء ولعب «المتفسخين» كان بيبين، كان الزمن حيث الـ«ruismo» وكل هذه الاشياء جاءت. تحت الـ«ruismo» فهم المرء التسكع في الشوارع، وهناك امثلـة قليلة فقط، بونويل يعـرف هذه الاشياء جيدا اعتقد، انه مارس الشيء ذاته.

انا عرفت بونويل فقط من اخوة تـوليدو: تلك الليلة حيث كنت معه. ولاحقا صاحبته عندما عمل فيلم «Las Hurdes» مع بيير اونيك، بيير اونيك والي لـوتار كان ايضا في الليلة مع الشبح.

م: كان ذلك ١٩٣٢.

ر: دالي لم يعد هناك، في ذلك الوقت كانا قد تشاجرا، كانت تلك المرحلة الاخيرة من اخوة توليدو- سافرت مع لويس بيير اونيك والي لوتار الى «Las Hurdes»، حيث خطط لويس للفيلم، لكن ليس عندما صوره، اتذكر بأنني كنت سويا مع جوستافو دوران، لويس كان يعرف المكان هناك جيدا. عرف اكثر الزوايا بؤسا، حيث الاطفال يغمسون الخبز في الماء، الذي تغور فيه الخنازير. هناك يحدث أيضا مع النحل، النحل الغاضب تماما، الذي يهجم على الناس، الذي في المشهد، الذي فيه يبقى من حمار فقط، سلسلته العظمية- وايضا مع العنزة، هذه الرحلة عملناها نحن، لكي نمنح فكرة الفيلم الدفعة الاخيرة، اعرف ذلك كله من بداية مرحلة نشوئه، لاحقا عرفت ان بونويل يعيش في مدريد وصنع بعض الافلام التجارية، وثم عندما اكلت معه في الـ«Arrumbambaya» كنت اراه هناك فقط نادرا، نادرا جدا.

م: هل رأيته اثناء الحرب؟

ر: في بداية الحرب بعض المرات في بيت اتحاد المثقفين، في «Palacio de los Heredia spindola» الذي كنا احتللناه مبكرا، عندما جئت من ابيزا- كان اغسطس-، كان بونويل قد خطط للمغادرة، ذهب بسبب مهمة «مهمة سرية» لم يوضح لاحقا سبب رحيله، لاحقا، عام ١٩٢٧، عندما جئت الى باريس- كنت في طريقي الى الاتحاد السوفييتي- التقيت به، اكلت معه ومع شخص آخر.

م: لنتحدث عن شيء آخر، ما هو الشيء في رأيك، في ١٥ اغسطس ١٩٦٩، التأثير الذي عملته السريالية على شعرنا، على شعرك؟ كان ذلك التأثير او لا؟

ر: بذلك انشغل ايطالي متخصص بالادب الاسباني، اسمه بوديني، الذي عمل اضطرابا كبيرا، هل تعرف كتابه؟

م: كلا.

ر: الامر يخص الاسبان السرياليين وهو يمثل الفرضية التي تقول- معارضة تماما ومزاجية- اذا كان ذلك صحيحا، فقد كنا كلنا سرياليين، هو يستشهد حتى بقصائد من مانوليتو آتو لا غيره:

كان ألمي كبيرا لدرجة
ان باب بيتي،
عندما ماتت امي،
كان قد وصل لي حتى الخصر.

اقول لك، اذا كان ذلك سرياليا، فالامر صحيح، يبدو لي الامر ضربا من العبث، اعتقد ان كل الجو كان يغلي.

م: نذهب خطوة الى الوراء، اي تأثير ملكت الـ«Ultraismus» اعني الدادائية على شعرك؟ سيان على شعرك او على جيين، هل لذلك علاقة بكوكتو؟

ر: مع كوكتو؟ لا اعرف.

م: مع تزارا ربما؟

ر: كلا، اعتقد مع دادا تزارا كان الامر مختلفا، انه اكثر من «Ultraismus». لاحقا كان هناك في اسبانيا رد فعل ضد الـ«Ultraismus»، أليس كذلك؟ ثم كنا نحن هناك، بعد كل هذه البهجة الغنائية، وفق مغزى معين كان في ذلك شيء ايجابي ايضا، في نوعية البروتسيس الجديد الممتع، لاحقا كان من الممكن ملاحظة عودة للجدية والسعي لبناء شعر دون شك مرتبط بقضية اسبانيا بأكثر ضيق، اذا شئنا ام لا، في تلك اللحظة اتجهت وجوهنا الى بلادنا مرة اخرى.

م: تريد ان تعرف رأيي: التأثير الذي تركه نشر كتاب هيرنانديز اوربينا على مقياس البيت الشعري غير المنتظم.

ر: نعم، نعم. اعرف ذلك، في الحقيقة شعر العشرينات كان متأثرا بغل بيثينته، بغض النظر عن ذلك، في هذه الفترة اثر ويدورو على جيراردو دييجو اكثر من اي واحد آخر، اقصد على جيراردو دييجو صاحب «مانويل صاحب الريش»، على دييجو المبدع بذوقي كان ذلك افضل دييجو الذي وجد، افضل بكثير من بعدها، عندما كتب سونيتات بشكل كلاسيكي، انها مصنوعة جيدا وكل ما تريده، ذلك جميل لكن جيراردو الغني بالافكار هو في «مانويل صاحب الريش» لاحقا اصبح زخرفيا، اعتقد اختفى خلف ذلك ريبيردي وويدوبرو لكن ليس السوريالية.

م: طبعا لا.

ر: السوريالية كانت اكثر ملاحظة ربما في قصائدي في «حول الملائكة» او؟

م: اعتقد كلا.

ر: ربما جو معين، لكن ليس النظام، لاني لم اكتب قصيدة حيث اعطيت يدي الحرية الكاملة.. شعري، ايضا الاكثر ضبابية، مفحوص بتعصب، وهذا امر لا توافق عليه السوريالية، هل تفهم؟

م: طبعا، انت لست على اتفاق مع السوريالية.

ر: لكن الامر كان يخص... لا اعرف، اذا كان يحق للمرء فعل حركات معينة، اشياء معينة، انا كنت حكيما معينا، شاعرا هداما: عملت قراءاتي في نادي نسوي، كلهن قلن بأني سوريالي، ربما كان ذلك، الامر هو فقط، اني فعلت ذلك من القلب، من الضرورة، لاني اعتقد باننا في ذلك الوقت في اسبانيا الارتخاء الاصلي لـ«بحار فوق الارض» و«الرومانس الغجري» تركناهما خلفنا، زمن حساس كان قد بدأ آنذاك، زمن العواطف المضطربة، التي كان لها تأثير لا يمكن تصوره علينا والتي حولتنا الى ناس هدامين جدا.

انا شاعر يتحكم بشعره بحزم، لكني املك اسباني لافت للنظر، الذي لا يملك السوريالية، لعبة من ثمانين موضوعا ربما، التي في داخلها ربما يلتقي بان بونويل يقطع عين العجيل واشياء مثلها، ممكن بأنها صور، لها علاقة مع جو الومن- من بغمكانه الشك- التي استخدمت قريبا من جو السوريالية ذلك المضطرب غير المرتاح، لكن ما يخص بريتون، هكذا لا اعتقد، بانه سيقبل كتبنا ككتب سوريالية، سيضعها على القائمة الاكثر ثقلا اذا كانت هناك قائمة بهذا الشكل.

م: ذلك مع قطع العين..

ر: نعم، ربما الطريقة التي ركب فيها فيلم «كلب اندلسي» وكل هذا، لكن اذا لم يكن بونويل كان قد ذهب الى فرنسا، لما كان صنع ذلك، بغض النظر عن ذلك، بأنه يملك موهبة اكثر من اي واحد آخر، لكنه فعل ذلك، بعد ان كان قد مص السوريالية في نفسه وقبل من السورياليين.

م: كلا. انت تخطىء.

ر: لقد قلت لك، الكثير من الصور كانت من بيبين بيلو ودالي، هذا مع الحمير والبيانوات وكل هذه الاشياء، اعتقد، دالي كان بلاشك السوريالي الاسباني الوحيد باستعداد فطري لذلك، هل تفهم، سلفا وقبل ان يعرف ذلك.

م: كنت ممثلا عند بونويل؟

ر: كلا.

م: يجب ان تجرب ذلك مرة، انت يمكن ان تكون قسا رائعا، القس الابدي عند بونويل، لانه دائما يختار واحدا من اصدقائه، الممثلين ذاتهم، جيدين او سيئين، لكن دائما انفسهم، والآن حث مارتينيز باينا، قسه على طول الزمن، مات، سيكون سعيدا بالتأكيد ان يقودك باليد.

ر: الاشياء التي لها علاقة بالكنيسة تعجبني، بالضبط مثله، لكن اعتقد، بان بونويل في الواقع دين ومع الوقت انسان كاثوليكي اكثر واكثر، الذي يعتقد بالجحيم واعتقد انه يخضع لكوابيس ليلية.

م: هل يؤمن هو بالسماء او فقط بالجحيم؟

ر: بونويل؟

م: نعـــم.

ر: اعتقد انه يؤمن بالجحيم.

م: بالسماء، كلا؟

ر: لم افكر بذلك الامر، لكن بان له علاقة غير عـادية مع الدين وبأن هذا الموضوع هو الفكرة الـرئيسية لكل اعمالـه، فهذا امر خـارج كل تساؤل. لقـد صنع «Nazarin» و«Virdiana».

م: ليس الديني فقط، غنما كل شيء، له علاقة مع الكنيسة الكاثوليكية. كل ما هو كنسي.

ر: الرجل حصل على التربية نفسها التي حصلت عليهـا، تربية في مدرسة الرهبان. لا اعرف في اي مدرسـة كائن ولكن هذه الاشيـاء يحملها المرء معه اينما ذهب، وعنـدما نريد ان نكون مخلصين مـع انفسنا فان هذه الاشياء دخلت في لحمنا ودمنـا. بونويل ملك القدرة تفريـغ نفسه منه وعرضها للرائي، لكنه يـريها، لانه يشعر بها حقيقية في شرايينـه، انها ولع فيـه- لا شيء آخر- وانـا اعتقد، انـه اذا اقترب من الموت، حينهـا سيرتعب ان ينتهي الى الجحيـم او الى السماء او قبلها، ما سيحدث معـه. يرى المرء ان هذه الاشياء تشغله بصورة غير عادية، هذا ما يمكـن لمسه في كل افلامه، اعتقد انه من المتع جدا، اذن انت في كتابك تبقى مخلصـا للحقيقة، وتتحدث حقيقة عن الجذر، من الـداخل، مـن لب عمـل بونـويل، مـن افكاره المركـزية، حينهـا ستقال الكثير مـن السطحيات، يتحدث المرء ببساطة بهذا الشكل عن السريالية وعن العالم الآخر، واذا ما كان المرء يطلـق الرصاص على المسيح واشيـاء قبيلة، الشيء نفسه يتعلق بـرسامين واناس آخرين كثيرين. لكن انا اعتقد، ستكـون دراما عميقة عند لويس، هذه الخبصة من الفقراء والاغنياء، والعنف، وناصريين وكذلك ذلـك. انه من الغريب، كيف ان اكثر ما يعود في فننا انه قطع ابعد خطوة وانـه اكثر طليعية، بان هذا الانسان يشغل نفسه بأقدم الاشيـاء في العالم. هذا الانشغال لمعلمة اقليميـة اسبانية، التي كلهـا خوف، ثم يأخذها هو ليصوغها في شكل غير عادي بالنسبة للناس.

م: هل تعتقد بان لويس في اليوم الذي سيموت فيه، سيعترف؟

ر: لا اجرؤ على قول ذلك لكنه ممكن.

م: وبأنه سيندم على افلامه؟

ر: كلا. وليس الآن بالذات، حيث الكاثوليك يمدحون فيلمه «درب التبانة» بصوت عال ويحصل على الجائزة التـي قيمتها تسعة آلاف مـارك من الكنيسة البروتستـانتية في برلين. وفي الـوقت ذاته كـان قد حصل من الكـاثوليكيين في نيويـورك على الفين من الدولارات لفيلمه «الناصري».

م: بونويل من الممكن ان يكون الشخصية المثالية للـ«Erasmus».

روليوهانس الثامن عشر.

م: او لويــس بيبس. اراه كمثال للقضية الاسبــانية. اعتقد بــأن المرء يستطيع توحيد الكنيسة ويسمي بونويل البابا.

ر: دون الرغبـة بذلك، كان هـو وحد الكنائس، لكن بجـدية ،هذا الاهتمام من لـويس مدهش، بأني افهمه بالضبط، لاني اذا استخلصت من وقت الى آخر شيئا من تربيتي- التي يستطيع تعـريفها المرء، حتى اذا اضاف لها المرء افكارا ماركسيـة، ايضا غدا اذا ملك افكـارا ثوريـة في رأسه، فلسببين ان الاشيـاء هي- قبـل كل شيء في اسبـانيا- محفورة بقوة، لدرجة ان المرء مضروب بالرأس، عندما يقدمها بونويل معروضة وهو يملك التلقائية. لكنه يفعل ذلك بشعور مـن الخوف. لاني اعتقد بأن بونويل يخاف من ارتكاب فاحشة.

م: هذا اكبر خـوف عنده، ربما هذا هو التـوضيح للكثير مما فعلـه، ذلك الخوف الذي بقي عنده منذ الطفولة. ذنب.

ر: هل تعرف، ارتكاب فاحشة، مثلما يفعل هو، مـع انه يعرف تماما، بأنه سوف يترك انطباعا بعدها- لان النـاس سيهيجون عندما يرتكب هو فاحشة- انـا متأكد بانه اذا كان رجلا مؤمنـا، فانه لن يفعل ذلك، سيكـون بالنسبة اليه لا فرق، بل انـه حتى لن يفكر في الموضوع، اذا كـان الفقراء الذين يجلسون الى المائدة، والذئب المخيف يصيد الذئب الآخر، اذا لم يكـن بونويل يتأملهم مثل ذنـوب، لماذا اتلك اي اهتمام بذلك: والا لاي شيء جاء ذلك؟ وهذه هي النقطة، التي في هذا الكتـاب، في هذه الرواية عن بونويل، التي تكون الفصول الاكثر جدية من بونويل.

م: كلا هذا امر آخر.

ر: لكن ليس بـأكثر وجاهة مما نحكيـه مع بعض، تجسيد الاشيـاء فقط كتخطيطات اولية، بينما امـر واحد يتوزع على آلاف الاشياء، فقـط من اجل تـوضيح شيء معين، اعتقد، بانـك يجب ان ترتب وتحلل كـل شيء بعمق،لان للقضية قيمة، هـل تفهم؟ امر جديـر بالاعتبار لـلانسان وللاسباني، للـرجل الذي يحسـب طليعي اكثر مـن كل الآخرين. وهمومـه تذكرنا في الحقيقة بالـرؤى الدينية، او ما لا اعرفه، بـالاضافة الى ذلك يحدث الشيء نفسـه في المجالات الاخـرى، الجنسية مثـلا، طبعا يـأتي ذلك مـن مدرسة الـرهبان، من العائلـة، وكل اضطهادات الطفولـة، فرويد وكل شيء، كـل ما تريده، ستلاحظ ، اذا اخذت الكل واضأته من جـانب، ستجلب بالتأكيد قضايا مرعبة للضوء، لا يعرف عنها احـد الى اين تقود، اليس صحيحا؟ بلاشـك مطلقا تأتي الفكرة وكل شيء في فيلم بونـويل، الذي فيه النساء تشنع وتضرب في السيـاط من مخطوطة المركيز دي ساد، او؟ لا اعرف. انها عاهرة شـارع الادب الفرنسي، لكن عنده في الواقع الكثير من القصص الجديـة، الكثير.. شيئا عشناه كلنا جميعا، انها الحقبـة التاريخية الاسبانية، بالضبـط مثل القرن التاسع عشر، لهذا السبب يعجبـه كالدوس Caldos، كثيرا، كما تعرف الاضطهاد كله، ولهذا يعجبنا هو بهذا الشكـل. ها ، يعجبني بونويل كثيرا، حيث انا كبير في السن، كل هذه الروايات التـي لم اقرأها عندما كنت في العشرين من عمري، بأني لم آخذها محمل الجد.

م: لم نقرأها.

ر: لم نقرأها، لدرجة اننا سمحنا في الحديث عنها بصورة سيئة بل على الاقل تجاهلها، لكن منذ ذلك الحين ثبت لي، بانها ظاهرة بـاكورة الشباب، بان كل ما هو شبابي يجب ان ينهد، لكي يتقدم الى الامام، أليس كذلك؟ انها فـوضى مباشرة، عوائلنا بالذات، تلك الروايـة، التي يقرأها المرء وتعجبهـا جدا، لانها في الحقيقة ليسـت رؤاه بعد، انما لان المرء يعرف بعدها، بأنها ينبوع الشخص ذاته: انها احدى عماتي، العمة جوزفين، التي امتلكت رؤى، عمـي فيثينتة، الـذي كان يسكـر كثيرا، الذي كـان يخر ساجـدا فوق الارض امام كـل القديسين، وبعـدها يـذهب الى محفلـه الماسوني- كـان في الحقيقة ماسونيـا- وكل الاشياء غير العادية، التـي تجيء عند كالدوس والتي يـلاحظ اليوم بواسطتها، بان عـائلته هي هكذا، وانه كان يعجبنا لهذا السبب لانها كـانت جزءا منا، وبونويـل اعجبته تلك الاشياء لان حياته كـانت هكذا، واكثر غاطسـا في حياة الاقليم كليا، والغـريب، بـان دائما تغزوه المخـاوف، ذاتها، عندمـا سمعت انـه يريـد شغل «تريستانا» ضحكت وفكرت: كم هو مجنون مـازال هذا بونويل! يعتبرونه واحدا من فناني اوروبـا الراديكاليين ومازال كـالدوس كاتبـه المفضل. او «يوميات خـادمة» لـ«ميربو Mirbeau»، من ذلك نتج فيلـم جميل جدا، تماما بلاشك، ويعجبنـي اكثر من «جميلة النهار Belle de jour» لانه كان نوعا من الادب، التـي يفهم بونويل اشتغالها باحسن صورة.

م: لا يرغب في قص حكايات اكثر، تريستانا هو فيلم كان قد انتهى منه قبل اربع سنوات.

ر: اكثر ما يثير الاهتمام فيه انه لكالدوس مرة اخرى.

م: البرغـوثة مـا زالـت في اذنه، لا يعـرف المرء كيـف سيكون رد الشبـاب على تريستانا، من جهة اخرى يجب ان يسمح فـراغا ايريبارنة القول لنفسه: «هناك

امر ما خطأ، هذا الفيلم لبونويل، يجب ان يلمح لاحدهم». ومثلما حصل قبلها مع «بيريديانا Viridiana» في ذلك الوقت، كان على احد الوزراء ان يستقيل بعد كل الضجة التي اثيرت.

ر: فقط للتوضيح، المشهد، الذي سبب سقوط الوزير، حدث لبونويل ذات صباح فقط، لم يكن مخططا له في الفيلم، واكثر منه القضية مع الصورة، الدليل على ذلك، انه في كل الفيلم هناك دائما سبعة شحاذ، وفقط في العشاء كان هناك ثلاثة عشر فجأة، هناك في المشهد شحاذون لا نراهم في اي مشهد آخر.

م: طبعا لا احد يحسب بعد عرض الفيلم، لكن مع ذلك بلاشك كان هو المشهد الذي فاجأ الناس اكثر من امر آخر، لانه اكثر من فحش مجرد، انه في الحقيقة لم يكن «العشاء الاخير» لليوناردو، النقش المشهور، انما ذلك الذي اعيد انتاجه فوق آلاف البوستكاردات، نسخة مغشوشة من ليوناردو.

ر: طبع بالالوان، نعم استنساخ بألوان عديدة فوق آلاف من شاشات السينما.

م: امس تحدثنا- وهذه نقطة حاسمة- عن مشكلة الكاثوليكية عند بونويل، بانها كانت ايضا مشكلة عند ليون فيليبه وبيير جامين و-كما تقول انت- عندك ايضا.

ر: تربيتنا الكلية كانت قد اثرت علينا بالعمق، اليس كذلك؟ لا يستطيع المرء الانتهاء منها بسهولة، اعني، اذا ما مارس الواحد منا ذلك مثلما يفعل في الحلم، فان كل شيء سيظهر من الداخل الى السطح مرة اخرى، لكن الواحد ينحرف بوعي تقريبا، تفهم؟ تربيتنا لم تستطع ان تكون اسوأ من ذلك.

م: سوف لن تصدق، للتو قرأت كتاب قصائد لابن راكانيو، هونوريو، الذي هو هنا.

ر: و؟

م: ليس بامكان المرء ان يقول سيئا او جيدا، لكن شابا، ابنا لملحد، ابنا لشيوعي، الذي وراءه تربية ملحدة وشيوعية، يكتب كتابا، الذي يقع تحت تأثير ليون فليبه ومشاكله- لذلك هو لا بالسيء ولا بالجيد- وفيه يتنازع مع .... باستمرار كيف توضح ذلك لنفسك، بان ذلك ممكن ان يحدث في كوبا او تشيكوسلوفاكيا، بلدان نشأ فيها هذا الولد؟

ر: لا اعرف، اعتقد ان الهواء الاسباني معبأ بكل هذه المشاكل الفنية، بأن من الصعب التخلص منها.. خذ ميجيل ايرنانديز مثلا: ميجيل مع قطعته المسرحية الدرامية جدا التي تحمل عنوان: من رآك ومن يراك، وطبعا هذه القطعة نشرها بيرجامين، لانها مائة بالمئة تناسب «صليبا وشعاعا»، ولاحقا يأتي واحد مثل بلاس اوتترو، والكتب الاولى لبلاس مليئة بالبواعث الدينية التي تظهر مرات ومرات لا، والتي تتناسب مع هذا الاتجاه بالضبط،، في اسبانيا هناك الكثير من الناس الذين ضد السلطة، ضد الرقابة، ضد الرجعية، ضد المحافظين وكلهم يتمردون ضد كل ذلك في دواخلهم، لكن الارض التي تنمي ذلك ما زالت موجودة هناك ومن الصعب الانحلال عنها، هل تفهم؟ لا اعرف، ليس ذلك فقط، اعتقد ان ذلك ببساطة في الهواء ما يخص بونويل، لا اعرف سيرته بالتفصيل، لكن اعتقد، انه كان ايضا في مدرسة كنسية مثلي، عند اليسوعيين بالخصوص. وماذا في ذلك؟ فقد ترك ذلك بالتأكيد آثاره العميقة، لاحقا طردنا كل ذلك منا وتمردنا، لكن في الحقيقة، ما تعلمه المرء هناك لن يختفي ابدا، هل تفهم؟ حتى اذا ما صرح المرء بالضد يأتي دائما الى فوق . نحن نبذل جهدنا لمنع ذلك، ايضا عندما- نتأمل ذلك بلا عاطفة- نكون متحررين من ذلك، لكن عندما تترك يدك تقاد، عندما تترك نفسك تذهب، مثلما كنا نقول في الماضي، يأتي الهك مرة اخرى، يأتي كل شيء من جديد. الا اذا كنت مخلصا مثل ليون فيليبة وبونويل وتعرض كل شيء للعرض. وحتى اذا أمن هو، يفعل ذلك من الخارج فقط، بطريقة هدامة وفانتازية، هذا ما اعتقده، انه لا يفعل ذلك في داخله بجدية ابدا. الدليل على ذلك لا اعرف اين قرأت ذلك. اعتقد في «Osseratore Romano»، بان افلام بونويل مثلما تدافع عن قضية ارثوذوكسية، هل تفهم؟ احدهم قال- آثانيا على ما اعتقد- اسبانيا بطلت ان تكون كاثوليكية، او ما شابه ذلك.

كيف يكون ذلك من فضلك، اسأل نفسي، بان بلدا كاثوليكية لهذه الدرجة المرعبة- بمغزى الكلمة المظلم- توقفت ان تكون من يوم غلى آخر فجأة ان تكون بلدا؟ هذا موضوع، عولج دائما بالصورة المعاكسة، ولهذا السبب جلب لنا نتائج بهذا الثقل.

م: لنقل مرة ، ليس في اسبانيا وحدها فهم بالخطأ، سلفا ومنذ زمن طول املك القناعة بان كل الحروب في الحقيقة هي حروب دينية.

ر: هذا صحيح، نعم. حربنا كان فيها الكثير من ذلك، الدليل بانه كان بالنسبة لفرانكو مثل حصان معركة مدهش، وضعنا مثل جمهورية ملحدة، مثل بربريين يحرقون عديدا من الاديرة. والقضايا التي في الحقيقة كانت تدور على الحافة ولولبية اهملها، لكي يستنتج ما بدا يشبه الحرب الصليبية باسم الله.

م: الاكثر غرابة ألا احد منا- عالج ذلك في عمل من اعماله اي من هذه المشاكل خلال الحرب الاهلية في اسبانيا- ربما للنجاح سريعا، الوحيد، الذي فعل ذلك- ليس بالعلاقة مع الحرب الاسبانية، انما بكل الحروب الاهلية الناشئة دائما التي تسيطر على كل واحد منا، كان بونويل.

ر: صحيح.

م: ربما صنع ذلك نتيجة للخوف.

ر: نعم، صحيح تماما، انه في الواقع الاسباني الوحيد، الذي عنده من النادر الا يحتوي احد افلامه على هذا الموضوع، الذي نتحدث عنه الآن، وهو الوحيد الذي يطرحه للمناقشة دائما، نحن نضع ذلك يسارا دائما. انه من المدهش. دائما عندما ارى اشياء من بونويل، قبل كل شيء «بيريديانا» افكر حينها كثيرا بنفسي، هل تفهم؟ لان هذا هو، حتى اذا كان مخربطا، فهو شيء شخصي، شيء معروف، افهم من اين يأتي ذلك. القضية هي في الحقيقة، بأن بالنسبة لنا- قبل كل شيء نحن الكتاب- نحن الذين نفكر بالعام باختصار وبتكثيف قوي جدا، ان هذه القضايا التي تحول الى صور تملك سلطة مطلقة علينا. عندنا كل شيء، حتى اذا استحوذ علينا اليأس، فرصة غنية وعاصفة، وصعب اكثر في الوقت نفسه سحب الجمهور اليها، لكن الامر مدهش، بان بونويل دائما يأخذ اغنياء وفقراء وعذبات ضمير وناسا تذنب وناس تعذب بسبب الذنب، وكل ذلك ليس غير مشكلاته هو، بذلك انا مقتنع، بان هذا الحوار لن يعجبه، ما هو رأيك؟

م: اعتقد انه مقتنع بما قلته انا للتو.

ر: نحن نقول ذلك بصوت اكثر مصداقية واخلاص واسبانيا موجودة ، في الحقيقة انه مشكلة ناس كثيرين في اسبانيا وتقريبا كل البشرية، عند واحد واضحة، عند آخر غير معرفة، بعض يخفون ذلك وآخرون يتصرفون باكثر الطرق نفاقا، واذا ما سافرت في الاقاليم فهي موجودة دائما بلا تغيير، حينها سترى، هناك تبدأ صحيحا: عندما عشت في «Rute»، وكتبت «El adefesio»، كانت هذه المشكلة مدوية بالفعل، كل الناس في القرية كانوا منتحرين صافيين، خليط من مجاميع السكر، وكلهم عنده كسور في الجسم. لكن في الداخل كانت لديهم رؤى تظهر فيها مريم العذراء، كلهم كانوا في العمق مؤمنين، بطريقة مجنونة متورمة، كل ذلك عشناه في طفولتنا، وتقريبا الجميع، الذين لم يأتوا من مدريد، انما من الاقاليم، الذين ولدوا مثلنا في الريف، يحملون من كل ذلك ما هو عميق الآثار في اعمق الدواخل. وبونويل يفهم ذلك ببساطة بذكاء، (لا اريد القول- بحث كل الاشياء-، لان تلك تقريبا كلمة غير محددة) انما يتابع آثار كل الاشياء ويشتغلها مع صراحته وقسوته بوضوح، اليس كذلك؟ اعتقد ان الكاثوليكيين، الذين يرون ذلك، لا يغضبون بصورة خاصة، قد يصح، انهم يضطربون بالمعنى ذاته الذي يضطرب به بونويل نفسه، هل تفهم؟ يضطربون عن الافكار التي تقول، بأنهم

لن يفعلوا شيئا غير مسموح به او يقع تحت طائلة العقاب، اليس ذلك؟ لان اذا لم يكن الامر بهذا الشكل، فانهم لـن يفعلوا ذلك، اي مغزى فعل شيء لا يؤمـن المرء به بتاتا؟ كلا، ان ذلك لا يحمل اصغر المعاني.

م: لكن ليون فيليبة كـان صادقا، لانه كان كاتبا حقيقيـا، ولم يكن شيوعيا على طريقة بونويل، الذي هو ليس شيوعيا في الحقيقة، فحاشة ليون لا تصنع طرقا ملتوية، لان كانت تلك طريقته في قول الاشياء.

ر: طبعا، لم اكن هناك عندما مات. كيف كان موت ليون؟

م: كان بلا وعي، وثم ... ر: ما لم تقله انت. هل تلقى كلمة الموت؟

م: اعتقد فعل ذلك بتشجيع من اخته.

ر: بسبب اخته. نعم، لكـن لا اعتقد انه ملك شيئا ضد ذلك، مـن المحتمل ان ليون ملك خوفا في تلك اللحظة اكثر من اي خوف آخر تحمله.

م: كلا لا اعتقد ذلك، ليون كان محطما تماما فوق الارض، لقد رأيته قليلا قبل ان يموت.

ر: كلا . اعني ذلك مـا يأتي بعد الموت، لان ذلك عذبه كثيرا، اليـس كذلك؟ والا لما كان تحمل هذا الصراع الصعب، الـذي قاده ضد ملاك موته، هل تفهم؟ انـه الوحيد الذي جسد ذلك الموضـوع في اكثر المناسبات في الشعر الاسباني، الانسـان، الذي يتصارع بقواه ضـد الملاك، تعرف انت، مثل ضـد رسول الله او جـوهر آخر. عندمـا كنت في الارجنتين، كانت قراءاته صلـوات اكثر من اي شيء آخر، في الـ«Sociedad Branca» التي قـدته اليها، عمـل قراءة شعريـة وارتجل صلاة حـزينة، التي اعجبـت اليهود والعرب جدا، بعد ذلـك عند الجلسة المخصصة على شرفه قال للبـوي «اغلق الابواب، نريد ان نسخر مـن ......» البويات كان ممكن ان يبولـوا من الخوف، اغلقوا الابواب، ليقدم هو قصيدة ضد القديس بيتروس وصاح بالجميع:

Pedro, Pedro, Pedro

te robaste las llaves del cielo

«بطرس، بطرس، بطرس

سرقت مفاتيح السماء

وابتداء من كلاوديو سانجيس البورنوس الذي جلس مباشرة قربه والذي كان يسميه «كبير مهرجـي كاسبيا»، حتى انـا نفسي والكل صرخوا «بطرس، بطـرس، بطرس، سرقت مفاتيح السماء» البويات اخرسوا، هذا يحملنا الى المشهد في «فيرديانا» الا تعني انت نفس الشيء؟

م: عند لويس الامر اكثر تعقيدا.

ر: اكثر شمولا، ذلك واضح، نحن نتحدث بسهولة، التي ملكها المرء حتى وقت قصير، ونقول مـا هو غير دقيق، لكـن في النهاية والنتيجـة ان- كما قلت انت- المشكلـة عند بيرجامين، ليون فيليبة، بونويل وكثيرين آخرين.

م: ايضا عند فريدريكو.

ر: حسنا، ايضا مشكلة فريدريكو، فريدريكـو كان مؤمنا حقيقيا، لكنه لم يتحدث عن ذلك غالبا، لم تكن آنذاك المودة، لكن فريـدريكو امتلك بالفعل مخاوف ليلية، وكان هو واحد قد امتلك اكثر التربيات كاثوليكية تعصبا، وايضا لم يخفها، قال، انه.

م: ذهب للاعتراف.

ر: لا اعتقد ذلك. ولا واحد منهم.

م: اذا اقول انا لك ذلك.

ر: للاعتراف؟ فيدريريكـو؟ كلا، لم يفعل ذلك ابدا، مستحيل، مـن غير الممكن، اعتقد انه حتى بيرجامين لم يذهب للاعتراف.

م: كلا، بيرجامين طبعا كلا، بيرجامين كان ملحدا: بيرجامين يؤمن بالنار - ربما ، ربما يؤمن هو بالجحيم لكن لا يؤمن بالجنة، لا يؤمن بالله، انما بالشيطان.

ر: نعم صحيح، انه بالفعل الذي يتحدث اكثر من اي واحد آخر عن الشيطان في الشعر الاسباني، او لـدرجة اكثر، لكنـه في كل الاحـوال سيلعن، وذلك سيكـون جنته، لان بيرجامين يجب ان يحترق بالفعل، لكي يعيش ما عاشه في حياته على مثاله.

م: لذلك هو نحيف مثل منشفة يدوية.

ر: اقول لـه دائما، بانه مثـل عصا لا تشيخ، عصـا يضعها المرء تحت المطريـة والتي عندما ينزل في داخلها ماء، تزهر ثمرات. بيرجامين اعوج مثل بجع، مثل عصا، لا يملك سنا، ولا شعرة بيضـاء، ما زال الصوت ذاته منـذ عام ١٩٢٢، عندما تعـرفت عليه، تماما الصـوت ذاته، اذا اراد المرء الاصغـاء اليه، عليـه ان يضع يـده فوق الاذن، اذا التقيت به اليوم في باريس، فستراه نفسه بالضبط، بمعنى ما يتغير اذن.

م: انه شاعر مادي، اذا سمى المرء بمادي، بالمعنى الجيد في القرن الثامن عشر، في اسبانيا باستثناء جيين ليس هناك احد، جيين هو الشاعر المادي الوحيد لجيله.

ر: كتابه الاخير اعجبني جدا.

م: لكن... كيف الامر مع الكسندر بيثينتة؟ انت واحد من الذين يريدون مقارنته ببونويل وبالآخرين؟

ر: لا اعرف الصحيح. هناك حفنة من كتـب الكسندر لا اعرفها. قبل فترة قصيرة نشر كتابا حزينا، حزينا جدا. كتاب مكتوب من قبل رجل، تقلق نفسه بالافكار، بأن الحياة ذهبت منه سدى بعد كل هذه السنين التي كـانت طويلة عليه. هذه قضية، الكثيرون... لا اعرف، قضية بنبضـات قلب قليلة، لا تذهب في العمـق بعيدا، انه شاعـر، الذي بعد سنتين من معرفتـي له في عام ١٩٢٢، اصبح مـريضا، لا اعرف، ما الـذي جرى له، اعتقد ان عملية اجريت لـه في الكلى او ما شابه، ومنذ ذلك الوقت وهـو طريح الفراش، من ذلك الـوقت ولم يتحرك الا نادرا، من الممكن ان يجرأ المرء على القـول، بان الحياة بالنسبة اليـه هو الشاعر المرهوب بصـورة غير عادية، لم تبق له اي نبـض قلبي، اية مفاجأة او اغراء، يستطيع المرء القول انه لم يعش شيئا.

م: امر لشـاعر من نـوعه لم يعن اي انقطاع ، نحـن مثل القديـس الاثني عشر، طيبين بصورة مطلقة، لكـن هناك يهوذا ايضا، ويهودا، كما تعرف انـت جيدان هو داموس (آلونسوا).

ر: كلا . كلا. داماسو امتلك تربية دينية خاما.

م: لا يشك احد بذلك، لكـن داماسو يملك بالضبط ما هو على الضـد منا، داماسو تحول الى شيطان و- سوف تتذكر- كتب اشياء مرعبة:كان بونويل الـ«avante la lettre» تتذكر «acuario en virgo».

ر: «اكفاريو في فيرجـو» اخ نعم. داموسو لديـه بالتأكيد مشكلته الـرئيسية وجحيمه المرعب، ربما اكثـر من اي واحد آخـر، انه تلميـذ يسوعي جـانمارتين دي لا روسا ويعرف كل الاديان وصراعـات المعتقد في اسبانيا، هذا اعرفه، لاننـا تحدثنا مع بعض كثيرا، عندما كنا شبابا، انه يعرفهـم احسن من اي واحد آخر. لكن لا شيء من ذلك في اعماله.

م: هل قرأت «Hombre y Dios» ؟

ر: نعم، طبعا و«LosHijios de la ira» اولاد الغضب».

م: حسنا مـا يخص الغضب هذا امـر آخر، انه واحـد من الكتب المهمـة للشعر الاسباني الجديد، ذلك الشعر الذي سيخلد.

ر: بالنسبة لي ليس بهذه الاهمية.

م: بالنسبة لي نعم.

ر: كلا، لا استطيـع ان ارى ذلك بهذه الدرجة الاسـاسية، بهذه الدرجة مـن الاهمية، حتى اذا جسد ذلك نقطة انطلاق معينة..،. انه بـالفعل كتب مجموعة قصائد، التي هي مهمة بالفعل لانها تيقظ وتضرب ركلات. لان دامـاسو يملك هذا الشكل المستعمل، في كتبه الاولى يذكرنـا بقوة جدا بماتشادو بل حتى بجيين، الا تجد ذلـك ايضا؟ ثم بطل

الكتابة وارسل لنا تبليغا يعني: «بطلت من الكتابة لانني لا اريد ان اكون خورخة جيين. لقد سعيت دائما للكمال.... الخ. لكن لاحقا بعد الحرب تراجع وكتب هذه القصائد المتفردة. هذا الذي جاء في «مدريد مقبرة من مليون...» كان مهما جدا ويعجبني. لكن تباعا امتلك المشاكل ذاتها التي لدى الآخرين. عندما يتجادل بأمر الله، يعني حتى انه اصبح كاثوليكيا.

م: لا اعرف. لم اره منذ زمن طويل.

ر: كان هنا في فلورنسا، لكنني لم اكن في روما، كم وددت ان اتحدث معه. لان في المرات القليلة التي رأيته فيها، وجدته غير عادي. لقد التقيت به في الارجنتين، سويا مع ليون فيليبة، لقد وجدا بعضهما وتفاهما بشكل مدهش.

م: نعم، تفهم بعضهما للآخر بصورة مدهشة. لقد رأيتهما سويا انا ايضا.

ر: اين؟

م: في المكسيك.

ر: في بوينيس ايريس تفاهما باحسن صورة. في المساء عندما جاءا الي، كانا قد شربا بعض الشيء. داماسو روى اساطير مرعبة. ليون سمح لنفسه بالانجراف مع داماسو. قالا انه لابد لهما من تأسيس مجموعة من المنشدين ويطوفون في امريكا. ليون، داماسو وفيكتوريا اوكامبو. كانت تلك هي الخطة التي بيتاها. اعتقد، انهما لم يتحدثا عن ذلك ابدا. حتى ولا انا تحدثت عنها في كتابي «الغيضة المفقودة». لكن سأتكلم قريبا عن كل هذه الاشياء التي نعالجها بسرعة هنا. لكن ما هو غريب بالنسبة لي، كان قصة غريبة: في تلك الليلة كان ليون مقتنعا، بان بامكانه الطواف في امريكا مع فيكتوريا او كامبو وداماسو منشدا.

م: نريد لا نتحدث عن احد اقل من بيكاسو.

ر: عن الجبار دون بابلو؟

م: مسحوبا على جيله وعلى التكعيبية.

ر: هذا سيعجبه، سيندهش بصورة اكبر لو تحدثنا في حضرته. لا اعرف في الحقيقة، ماذا سيقول، لان اعتقد في كل اعماله جميعا ليس هناك اي وميض لذلك.

م: بهذا يتناسب جدا مع مرحلته. لان ايضا عند ماتيس ليس هناك اي اهتمام بالدين واضح للعيان، ولا حتى عند رولت Roualt، وهذا يريد قول شيء.

ر: لا اعرف ما يخص ماتيس، فيما اذا كان لديه اهتمام بالدين.

م: لا اعتقد ذلك بالرغم من الـ«Capilla» الصومعة».

ر: هذه حقيقة، لكن هذا يصنعه المرء في كل الاحوال يستطيع المرء فعل العكس: يستطيع المرء تخيل صومعة لفينوس او لشخص آخر. اليس كذلك؟ لم ار «الصومعة» هذا العام اردت زيارتها، لكنها كانت مغلقة.

م: هذا بدون معنى.

ر: نعم، اعتقد ذلك ايضا. لكن بيكاسو رسم صومعة La Paix en Vallauris، صومعة حقيقية. لكن هذا ايضا شيء آخر. عند بيكاسو لا نجد ما هو ديني، قصائده قصائد حلمية، بشكل ما قصائد سوريالية، لقد كتبت عن ذلك شيئا، واتحدث فيها عما معناه «عالم افكار ملتف على نفسه»، ما يصفه بيكاسو هو افعى نباتية: يضع كلمة ويروح يجول حولها. ثم يبدأ ليكون اكثر التباسا، ومن ذلك ينتج ما يسميه المرء سوريالي، ما هو في نظري امران مختلفان بدقة متناهية، في اللحظات الحالية، اذا عبر الانسان عن نفسه بهذه الصورة، يمنح ليده القليل من الحرية، فبالفعل من الممكن، ان يتجلى شيئا من اعماق الداخل، بل حتى من طفولته، وفعلا تنزلق عند بيكاسو، اذا كتب هذه القصائد، اشياء من طفولته نفسها، لكنه يرمي بكل شيء بصورة فوضوية، انه لا يفكر منطقيا، لكنه يكتب عن ذلك- ما تطبخه له امه، من الثيران من الساردين على شاطىء بيرشيل، من حيه،انه يتحدث عن سجق معلق في مكان ما، هذا يختلط فجأة مع نجم ثم مع ديك يصيح، لا تخلص منه ولا حتى كلمة واحدة، لسبب ما يمكن ان يجلب المرء للتفكير، بانه يضمر في اعماق دواخله شيئا دينيا، حتى وان كان ما زال مختفيا، او بأن من الممكن انه ايضا ذهب مرة واحدة فقط للقداس.

م: يجب ان نجيء للحديث عن بونويل مرة اخرى، نقارنه ونراه مع جويا وبيكاسو، وما ينتج من ذلك، لكن هنا لا ينتج شيء، لان جويا لا يملك مع بونويل اقل شيء.

ر: كلا، انها مقارنات عبثية، مقارنة بين بيكاسو وجويا هي أمر آخر، هنا ممكن ان يتحدث الامر عن بعض الاشياء.

م: اذا شابه بونويل رساما، اذن فهو بلازكيز.

ر: نعم. هذا صحيح. هذه حقيقة، اكثر من جويا، اكثر بكثير.

م: وكيف هو الامر مع موقف بونويل السياسي؟

ر: هنا لابد لنا من ان نرجع خطوة الى الوراء. موقفه السياسي كان واضحا وقويا يهتدي يسارا، آنذاك عملنا المجلة «اكتوبر».

م: فيها ليس هناك شيء لبونويل.

ر: كلا. لكن فوق غلاف احد الاعداد نشرنا صورة من فيلم «Las Hurdes»، التي اعطاها لنا هو، اعطانا مقطعا من الفيلم، ونحن استنسخنا صورة منه، كتبنا بان ذلك من فيلمه، الذي يشتغل عليه الآن، انه غلاف العدد الثاني، لانه في عام ١٩٣٢ او بعده بوقت قصير عمل فيلمه «Las Hurdes». صدرت المجلة في اعوام ١٩٣٣ حتى ١٩٣٤. من الممكن اننا اصدرنا ذلك العدد لاحقا، لكن لا اعتقد ذلك، اعني، لكي اتذكر بان في الوقت الذي عملنا فيه في «اكتوبر» ايضا سويا مع جوستافو دوران عملنا تلك الرحلة الى Las Hurdes».

م: وكلاوديو دي لا تورة؟

ر: اسمع كلاوديو كان صديقا جيدا لي. لكن لا اعرف، اي ربط بين كلاوديو وبونويل؟

م: انه نفسه من قال، هناك الكثير من المشترك الآن ساقول لك. بأن بونويل يغار جدا. هذا هو مثل القانون بالنسبة له..

ر: نعم، نعم، نعم استطيع تصور ذلك.

م: حسنا، وآنذاك في باريس، عندما ترك جين لوحدها، منعها من الخروج من البيت، لا يهم مع من، فقط باستثناء كلاوديو.

ر: آه، هذا لا يفاجئني ابدا. اعرف انه يغار جدا، كنت دائما اعرف، ان لويس غيور جدا، لم يقدم لنا امرأته بالمرة. ربما في ذلك الوقت، لانها كانت شابة جدا. ربما يقدمها هذه الايام، كانت بنت ساحرة، جميلة جدا، اليس كذلك؟ لكن اعرف، بانه تقريبا اخفاها، انه كان يظهر الى العلن دائما كأعزب، لغاية حصوله على الاطفال. بونويل كان مثل اعزب، يملك امرأة- شرعيا او بأي شكل آخر- لكن لا يلاحظ المرء عليه، لانه كان يصنع من ذلك امر سري، لدرجة اننا لم نعرف الصحيح، من كانت هي.

م: صناعة الاسرار تصل حتى الى تاريخ الزواج، يجب ان أتحقق من ذلك، لكن ذلك ليس مهما بهذه الدرجة، لويس يقول: «تزوجت في ١٩٢٥».

ر: ١٩٢٥، هل انت متأكد؟

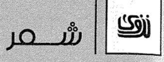
م: نعم، وجين تقول: «تزوجنا في عام ١٩٣٤» هذا يعني..

ر: ربما هذه هي الحقيقة، في الحقيقة كان ذلك ١٩٣٤.

م: نعم، لكن الامر ليس له علاقة بالحقيقة.

* ولد ماكس اوب في عام ١٩٠٣ في باريس من ام فرنسية واب الماني، في العشرينات من هذا القرن يصاحب اباه في رحلته كممثل تجاري الى اسبانيا، ليجد لغته وجنسيته اللتين يختارهما بمحض ارادته، اوب يتحول كملحق ثقافي في خدمة الجمهورية الاسبانية الى شخص مهم للمثقفين الاسبان والفرنسيين، فمثلا هو الذي كلف بيكاسو برسم الـ«جرنيكا» باسم الجمهورية الاسبانية. اوب يعتقل من عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٤٢ في معسكرات الاعتقال الفرنسية والجزائرية. وبعد أن استطاع الهرب من معسكرات الاعتقال، نجح في الوصول الى المكسيك، لتكون منفاه الذي سيكتب فيه معظم اعماله، حتى يتوفى هناك في عام ١٩٧٢، بسنتين بعد اجراء هذا الحديث، الذي نشره في كتاب عن صديقه بونويل.

فصل من كتاب: Coversaciones Con Bunuel، المؤلف Max Aub دار النشر: Aquilar, Madrid, 1985



شعر

في ذكراه المئوية
قصائد من برتولت برشت

اختارها من بعض مسرحياته : **عبدالغفار مكاوي** *



تمهيد :

احتفل العالم الثقافي وعشاق المسرح والمؤرقون بقضايا الحرية والعدل الاجتماعي و«تغيير» العالم ليصبح عالما أفضل يسوده العقل والحب والاستنارة والسلام والتعاون بين الشعوب، ويختفي منه الاستبداد والظلم والقهر والاستغلال احتفل الجميع في العام الفائت ١٩٩٨ - بالذكرى المئوية لميلاد برتولت برشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) الشاعر والقاص والكاتب والمخرج المسرحي والمكافح العظيم في سبيل الاشتراكية ومقاومة الطغيان والبربرية النازية والوقوف بجانب الرجل العادي وفتح عيون وعيه وعقله على تناقضات مجتمعه وواقعه التاريخي ليتمكن من تغييره.. ولقد شاءت الصدفة وحدها أن يكون كاتب هذه السطور أول من قدمه في إحدى مسرحياته التعليمية سنة ١٩٥٦ الى العربية، وأن يواصل اهتمامه بشعره ومسرحه فيترجم له خمس مسرحيات أخرى وعددا كبيرا من قصائده (قصائد من برشت ١٩٦٧) ويتأثر به كذلك في بعض ما كتب من مسرحيات، ولهذا يطيب له أن يشارك في الاحتفال بهذه الذكرى المئوية مشاركة متواضعة بتقديم هذه القصائد من بعض مسرحياته ، تعبيرا عن اعترافه بفضله وإيمانه بضرورة قراءته من جديد، وإيقاظ جذوة الاهتمام به التي اشتعلت في عالمنا العربي في الستينات ثم خبت نارها وغاب نورها وآن الأوان لكي تتوهج مرة أخرى وكذلك تعبيرا عن العرفان بتأثيره المباشر أو غير المباشر على عدد كبير لا يتسع المجال لحصره في هذا الحيز المحدود - من الأدباء وكتاب المسرح والنقاد والباحثين والمترجمين العرب من إخوتنا وزملائنا في مختلف البلاد العربية. إن برشت نموذج رائع للكاتب الذي يهب حياته وجهد عمره في سبيل قضية انسانية محددة ويبقى مع ذلك أديبا وفنانا لا يخل بالشروط الضرورية لكل أدب وفن حقيقي، بعيدا عن الابتذال الدعائي الرخيص أو الابهار الكاذب بالتجارب الخادعة والبهلوانيات الاستعراضية الزائفة. فهل نأمل في أن نرجع إليه ونعيد قراءته والتعلم منه وتوجيه النقد ايضا إليه حتى لا يقال عنا إننا تحمسنا له يوما على عادتنا في الجري وراء البدع البراقة بدلا من الحرص على القيم الكبرى في كل أدب وفن حقيقي !.

أغنية بعل (بتصرف)

الشمس أمرضته
وهذه المطر
والغار في الجبين
وإكليله سرق
وشعره انتثر

إن أنسى الصبا
وزهرة الشباب
لم ينس ساعة
أحلامه العذاب

إن ينسى بيته
والموقد الحبيب
فروعة السما
تبقى ولا تغيب

يا من طردتم جميعا
من السما والجحيم
يا قاتلين ويا من
شقيتمو بالهموم
ياليتكم ما خرجتم

من ظلمة الأرحام
قد كان فيها هدوء
وراحة وسلام

لما نسيته أمه
ودع أرض الأسلاف
ومضى ليعد شراعه
والقارب والمجداف
في بحر النشوة غاب
بحر الخمر المغشوشة
وعلى المركب أصحاب
والكل يعد قروشه..
يضحك أو يلعن جاره
يبكي بالدمع المر
يبحث ليلا ونهارا
عن بلد آخر حر

عن بلد آخر أفضل
يحيا فيه الانسان
لا يشكو لا يتذلل
لا ظلم ولا حرمان
مطارد قديم

يرقص في الجحيم
يجلد في النعيم
يسكره شلال
فجره الجمال
بالنور والظلال

يحلم في الخفاء
بروضة خضراء
وفوقه السماء
شاحبة زرقاء
ولا يرى سواها

[عن مسرحية بعل «بال» ١٩١٨]

موال ميكي مسر

وسمك القرش له أسنان
بارزة تبدو في وجهه
ولدى «مكهيث» سكين
لكن لا تلمحها عين

آه ! والقرش زعانفه
تحمر إذا سال الدم
ولميكي مسر قفاز
أبيض ما لونه الاثم

* كاتب وأكاديمي من مصر.

في التيمز وفي الماء الأخضر
يتساقط يوميا قتلى
لا هو طاعون أو كوليرا
لكن مكهيث يتمشى

يوما - واليوم هو الأحد -
والجو هنا صفو رائع
نكتشف على الشط قتيلا
ونلاحظ رجلا في الشارع
نسأل فيقال لنا همسا
الرجل يسمى ميكي مسز

وثري يدعى شمول مايراه
وكذلك بعض ذوي الثروة
ذهبوا لا حس ولا خبر
سرقهم اللص ميكي مسر
لكن من يثبت تهمته؟

وجدوا المسكينة «جيني فاولر»
طعنت في الصدر بسكين
ورأوا ميكي مسر في المينا
يتمشى لا يعرف شيئا
لا يعرف شيئا بالمرة

والسائق ألفونس جلايت
هل يظهر يوما في النور؟
لو عرف الناس جميعهم
ميكي مسر لا يعرف شيئا

قد شب حريق في «سوهو»
والنار تلظت والتهمت
سبعة أطفال وعجوزا
ورأوه في الزحمة يمشي
لكن من يجرؤ يسأله
هل يسأل شخص لا يدري؟

تلك الأرملة المسكينة
سموها الأرملة القاصر
فتحت عينيها في يوم
فإذا هي بالعار طعينة
يا ميكي: كم يبلغ سعرك
والأجر عن الفعل الفاجر؟

[عن أوبرا القروش الثلاثة ١٩٢٨]

أغنية الرجال عن المدن المزدحمة بملايين الناس

في المدن اللعينة
يعذب الانسان
بالحقد والضغينة

والموت والهوان

نعيش لم نزل
فيها كما الديدان
وتحتها المجاري
وفوقها الدخان

نحيا ولم نزل
في وحلها نسير
في نيرها ندور
نسعى بلا أمل
ونعرف المصير

وسوف ننتهي
وينتهي الزمن
بهذه المدن
للموت والعفن.

[عن أوبرا صعود وسقوط مدينة مهاجوني ١٩٢٨/١٩٢٩]

كما يوسد الانسان نفسه ينام

باول : كما يوسد الانسان نفسه ينام
ولن يغطيك سواك
لن يقيك لفح البرد والظلام
كلما داس أحد
فأنا ذاك الهمام
وإذا ديس أحد
فهو أنت .. في الرغام
الجميع : كما يوسد الانسان نفسه ينام
ولن يغطيك سواك ، لن يقيك
لفح البرد والظلام
وإذا داس أحد
فأنا ذاك الهمام
وإذا ديس أحد
فهو أنت .. في الرغام
الجوقة (من بعيد) : تماسكوا !
تماسكوا!
حذار أن تخافوا
لا تجبنوا!

لا تقلقوا من نذر الدمار
هل ينفع البكاء من ينازل
الاعصار؟
الجوقة : (بعد مرور عام على انحراف
الاعصار عن مدينة مهاجوني ثم
ازدهار أحوالها).
تذكروا ..
تذكروا ..
في البدء يأتي الأكل والطعام
فانتبهوا للكلمة!
وثانيا العشق والغرام
تتلوها الملاكمة!
والشرب - طبق العقد - والمنادمة
وقبل كل شيء والمهم يا رجال
تذكروا ، تأكدوا على الدوام
هنا يباح كل شيء للجميع
كل شيء .. كل شيء هاهنا
حلال!

[المنظر الحادي عشر من أوبرا مهاجوني]

الحبيبـــان

جيني : انظر الى زوج اليمام (*) رف في
الأعالي
باول : والسحب تحدو الموكب الصغير
كالظلال
جيني : وهو يطير هائما
باول : من عالم لعالم جديد
جيني : يلتصق الجناح بالجناح
في الهبوط والصعود
جيني وباول معا : مجاورين للسحاب
لحظة ومبعدين يقسمان صفحة
السماء بين بين
جيني : ويمضيان مسرعين
عاشقين ذاهلين
باول : عن الوجود أسلما الزمام
للمغامرة
جيني : لم يشعرا إلا بخفق الريح
في الأجنحة المهاجرة
تهدهد التوأم في المهد وتحنو في
حذر
فما درى بغير صحبة الحبيب في
السفر

باول : ولو رمته الريح في اللجة
أو في هوة العدم
ماذا يهم والأليف صنوه
في فرحه وفي الألم؟
جيني : وهل يصيبه أذى
ما دام يرعى عهده ويفتدي
باول : وهكذا يحلقان فوق كل معتد
وينجوان من رصاص الغدر أو
زخ المطر
جيني : يرفرفان تحت قرص الشمس أو
قرص القمر
مستسلمين زاهدين في الحياة
والبشر
باول : أين تقصدان يا ترى؟
جيني : لا لمكان.
باول : ترى وعمن تبعدان؟
جيني : عن الجميع
باول : وتسألون كم مضى عليهما
منذ تعارفت روحاهما وأتلفا؟
جيني : منذ قليل
باول : وتسألونني عن ساعة الفراق
هل دنت ؟
جيني : بعد قليل.
جيني وباول معا : وهكذا الحب العظيم
سند للعاشقين
الطيبين واليمام..
جوقة الرجال : تذكروا ... تذكروا
في البدء يأتي الأكل والطعام
فانتبهوا للكلمة!
وثانيا : العشق والغرام
تتلوهما الملاكمة!
والشرب ـ طبق العقد ـ والمنادمة
وقبل كل شيء والمهم يا رجال
تذكروا .. تأكدوا على الدوام
هنا يباح كل شيء للجميع
كل شيء
كل شيء ها هنا حلال!

[المنظر الرابع عشر من أوبرا مهاجوني]

أغنية عن ميت

يمكننا أن نحضر خلا
كي نمسح وجهه
أو نحضر أيضا كماشة
كي ننزع منه لسانه
لن يمكننا أن نصنع للميت شيئا.

يمكننا أن نتحدث معه
أو نزعق فيه
يمكن أن نتركه فوق فراشه
أو نأخذه معنا للبيت
لن يمكننا أن نصدر للميت أمرا

يمكن أن نضع المال بكفه
أو نحفر حفرة
نحشره فيها ونهيل ترابا
أو بالجاروف نحطم رأسه
لن نقدر أن نصنع للميت شيئا
أو نقف بصف الموتى

يمكننا الحديث عن عصوره العظيمة
يمكننا نسيانه وعصره العظيم
لن نقدر أن نصنع للميت شيئا
أو نصبح في عون الموتى

لن يمكننا مع ذلك أبدا
أن ننقذ أنفسنا
أو ننقذكم
أو ننقذ أحدا

[المنظر العشرون من أوبرا مهاجوني]

أغنية للمهد

أيا بوبايا
ماذا في القش يخشخش؟
أبناء الجار ينوحون
وأنا أبنائي فرحون
أبناء الجار عرايا
وثيابك أنت حرير
من معطف ملك من نور
أبناء الجار بلا لقمة
وأمامك يا ولدي «التورتة»
إن لم تك في فمك طرية
فتكلم ، أسمعني كلمة!
أيا بوبايا
ماذا في القش يخشخش؟
ابن يرقد في «بولندا»
والآخر .. من يدري أين ؟

[من مسرحية الأم ١٩٣٩]

من خواطر «شن تي» عندما آوى إليها الفقراء

هم فقراء بلا مأوى
وبلا أصحاب
يحتاجون لأحد يقف بجانبهم
كيف أقول لهم لا ؟!

هم أشرار
ليس لهم أصحاب
لا يعطون لأحد صحفة أرز
هم أنفسهم محتاجون إليها.
من يلقى الذنب عليهم
ويوجه لهم اللوم؟

إن سارع قارب إنقاذ
جرفوه معهم للقاع
كقطيع يغرق في الماء
ويشد المنقذ والراعي
في غضب كي يغرق معهم
يهوى في اللجة واليم

[عن مسرحية الانسان الطيب من ستشوان ١٩٣٨ـ ١٩٤٠]

هذا خير

ألا نترك أحدا يهلك نفسه
وكذلك ألا نهلك أنفسنا
أن نسعد كل الناس
ونسعد أنفسنا
هذا خير،
هو كل الخير!

[عن مسرحية الانسان الطيب من ستشوان]

حكاية غنائية عن حارس الغابة والدوقة

في بلد السويد
كانت تعيش دوقة
جميلة جدا
شاحبة جدا
يا أيها الحارس!
يا أيها الحارس!
رباط جوربي انخلع
رباطه انخلع..
رباطه انخلع..
يا أيها الحارس
اركع على الأرض
اركع على الأرض
واربطه لي حالا!
**
سيدتي الدوقة!
سيدتي الدوقة!
لا تنظري الي
فإني أخدمكم
للقمة العيش.
نهداك أبيضان
كطلعة الفجر
لكنها البلطة
يهوي بها الجلاد
يوما على رأسي
باردة كالثلج
باردة كالثلج
الحب ما أحلاه
وما أمر الموت!
**
هرب الحارس
في نفس الليلة
ركب جواده
وجرى للبحر
يا أيها الملاح!
يا أيها الملاح!
خذني بقاربك
خذني بقاربك
لآخر البحر..
لآخر البحر..
**
كانت هناك ثعلبة
تحب ديكا رائعا
يا حبي الذهبي
ترى تحبني
كمثل حبي لك؟
كان المساء رائعا
وانبلج الفجر
وانبلج الفجر
وكان كل ريشه
معلقا على الشجر
معلقا على الشجر
**
الحب ما أحلاه
وما أمر الموت!

[عن مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتي ١٩٤٠]

من أغاني جروشا أثناء التجوال

(١)

أربعة جنرالات
زحفوا للميدان
الأول لم يدخل حربا
الثاني لم يحرز نصرا
والثالث وجد الطقس رديئا
والرابع خذلته جنوده
أربعة جنرالات
لم يبلغ أحد هدفه

سوشو روباكيدس
زحف الى الميدان
وخاض الحرب المرة
وانتصر بسرعة
أبلى الجند بلاء حسنا
سوسو روباكيدس
هو قائدنا.

(٢)

ولدي..
الهوة أعمق مما يمكن أن تتصور
والدرب عسير متعثر
لكنا لا نختار الدرب بأنفسنا
لا يا ولدي.

يجب عليك
أن تسلك دربك
وأنا اخترت الدرب
يجب عليك
أن تأكل خبزك
والخبز حفظت لأجلك.
يجب علينا
أن نقتسم اللقمة
إن كانت أربع كسرات
فثلاث منها لك
هل تكفي أن تشبع بطنك؟
لن أعرف أبدا يا ولدي.

(٣)

أمك (...)
واللص أبوك
مع ذلك فسيركع لك
أشرف شرفاء الدنيا.
ابن النمر سيطعم
بيديه صغار الخيل
وابن الحية يجلب
معه اللبن لأمه.

[عن مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ١٩٤٣-١٩٤٥]

في الأزمنة السوداء

في الأزمنة السوداء
أيغني الناس كذلك؟
أجل سيغني الناس
عن الأزمنة السوداء..

[وضعت كشعار لاحدى قصائد كتاب الحرب الذي يمثل القسم الأول من مجموعة أشعار سفند برج التي نظمها برشت في منفاه بالدنمارك بين سنتي ١٩٣٣ و١٩٣٨].

* في الأصل زوج الكركي، واستبدلت بها في العربية زوج

مختـــارات من الشـــعر الأمريكي المعـــاصر

النهر يتمتم في سريره الثلجي

ترجمـــة : حمـــزة عبود *

■ روبرت بلاي (Robert Bly) ، ولد في مينيسوتـا عام ١٩٢٦ . رأس تحرير مجلة «السبعينات» الأدبيـة. عاش فترة في النرويج ترجـم خلالها مختارات مـن الشعر والنثـر الاسكندنـافيين. لـه «صمت الحقـول الثلجية» ــ ١٩٦٢ و«الضوء حول الجسد» الذي حاز على جائزة «الكتاب الوطني» عام ١٩٦٨ .

١ – أين نفتش عن مساعدة

الحمامة تعود، لا تجد مكانا مريحا،
كانت تطير طوال الليل فوق البحار المرتعشة،
تحت حوافي سفينة نوح
الحمامة ستمجد سرير النمر،
أعطوا الحمامة السلام.
السنونوات بالأذيال المشقوقة تترك الأسكفة
عند الفجر،
عند الغسق، ستعود السنونوات الزرقاء.
في اليوم الثالث سيطير الغراب،
الغراب ، الغراب، الغراب، العنكبوتي اللون،
الغراب سيجد وحلا جديدا ليسير فوقه.

٢ – قصيدة في ثلاثة أجزاء

– I –

آه، في صباح مبكر أظن أنني سأعيش الى الأبد!
أنا مغطى بجسدي الفرح
كالعشب المغطى بسحابات خضرته.

– II –

ناهضا من السرير ، حيث حلمت
برحلات طويلة أبعد من الحصون والجمرات الحارة،
الشمس تستلقي بسرور على ركبتي
لقد كابدت وعشت الليل،
تحممت بماء مظلم ، كأية ورقة عشب.

– III –

الأوراق القوية لشجرة البيسلان،
غائصة في الريح، تدعونا للاختفاء
في قفار العالم
حيث سنجلس على ساق نبتة،
ونعيش الى الأبد كالثرى.

٣ – في مسيرة ضد حرب فيتنام

(واشنطن ـ ٢٧ نوفمبر ٦٥)

الصحف ترتفع عاليا في الفضاء فوق ماريلاند
نسير معها، ملفوفين بمعاطفنا
وستراتنا في شمس تشرين المتأخرة
عندما نظرت الى الاسفل، رأيت الأقدام تتحرك
بهدوء ، بمرح،
كما لو أنها فصلت عن أجسادها
ولكن ثمة ما يتحرك في مكان ما من الظلام
تماما بالقرب
من أطراف أعيننا : سفينة
مغطاة بالمدافع الرشاشة
تتحرك تحت الأشجار.
إنها سوداء
تمتد الأيدي
ولا تستطيع أن تلمسها ـ
هي تلك الظلمة بين أغصان الصنوبر
التي نظمها البيوريتانيون
حين خرجوا لاصطياد الديوك الرومية
على الطرف الذي قصت أشجاره من الغابة
تنفجر
على الأرض
نحن نتوق لتحقير أنفسنا
لقد حملنا هذه الكأس من الظلام
وتقنا لصبها فوق رؤوسنا
نحن صنعنا الحرب
كرجل يجلد نفسه

★ شاعر وكاتب من لبنان.

■ جون هينز (John Hains) ولد عام ١٩٢٤ في فيرجينيا ، وفي أواخر الاربعينات درس الرسم والنحت في واشنطن ونيويورك. سافر عام ١٩٤٧ الى ألاسكا وعاش في كوخ بناه على مسافة سبعين ميلا من «فيربنكس» . من أعماله «أخبار الشتا» و«قيثار حجري».

١ - هاجس

شيء ما هائل ووحيد
يقسم الأرض عند المساء
لتسع سنوات راقبت
من بوابة داخلية:
كما لو في مشهد مضطرب،
أشكالا كالرجال تقدم ، تغطي
وجوهها وتمر،
مثقلة بالأغلال والمسافة
لا صوت ، لكن الريح
تعبر الطريق، مالئة
الممرات بغبار دقيق كالطباشير
كإقفال باب داخلي،
يبدأ اليوم رحلته
المظلمة، عبر تسعة جسور
حطمت واحدا تلو الاخر

٢ - أن نعود

ناس المراعي يحنون
رؤوسهم أمام الريح.
كيف سيكون
أن نقف بينهم ، حانين
رؤوسنا هكذا... ؟
نعم... ولا.... ربما
رافعين رؤوسنا المغبرة
كما لو أننا ننتظر
المطر ...؟
ناس المراعي يقفون
طوال السنة ، صبورين ومطيعين.
أن نكون بينهم
يعني أن نملك ، فقط أفكارا
بسيطة وودية
وألا نخاف.

٣ - حين تنعب البوم ثانية

عند الغسق
من الجزيرة في النهر،
والطقس ليس شديد البرودة
سأنتظر القمر
ليطلع
ثم أطير
لألتقيه.
سوف لا تتكلم
ولكن برؤوس مغطاة من الصقيع
نحلق فوق
«جار الماء» (١)
بأعيننا السمراء الشاحبة
وعندئذ سنجلس
في «البيسية» (٢) الوارفة
ونلتقط عظام
الفئران العابثة
بينما القمر ينحرف
في اتجاه آسيا
والنهر يتمتم
في سريره الثلجي
وحين يتسلق الصباح
الأطراف
نفترق دون صوت
طليقين
في اتجاه البيت ، بينما
العالم البارد ينهض

■ جيمس رايت (James wright) : ولد عام ١٩٢٧، عاش في فترة في النمسا . من أعماله : «الحائط الأخضر» وهل نجتمع عند النهر».

١ - ذهبت لتنام

مكتئبا بسبب كتاب شعر رديء
اتجه نحو عشب بكر وأدعو الحشرات
لتنضم إلى
بارتياح ، اترك الكتاب يسقط خلف الحجر.
أتسلق مرتفعا بسيطا من العشب.
لا أريد أن أزعج النملات
التي تسير مفردة، في طابور ، على عمود السياج،
حاملة بتلات بيضاء صغيرة،
ملقية ظلالا نحيلة أستطيع أن أرى من خلالها.
أغلق عيني لحظة وأستمع.
الجنادب الهرمة
متعبة تقفز الآن بتثاقل،
أفخاذها مرهقة،
أريد أن أسمعها ، لها أصوات واضحة
لتحدثها.
ذهبت لتنام
ثم بحب ، في مكان بعيد، صرار ليل داكن يبدأ
بين أحضان أشجار القيقب.

٢ - اعتراف الى ج. ادغار هوفر

مختبئا في كنيسة من صخر مهجور
جندي زنجي
يقلب صفحات مقالات الحرب
التي لا يستطيع قراءتها
أبانا،
في المساء الأخير التهمت جناح
غيمة.
و، في المدينة، انحنيت
لأصلي مع شجرة مريضة.
أكدح حتى الموت يا أبت،
أركب الحجارة الكبيرة.
أختبيء تحت النجوم وأشجار القيقب.
ومع ذلك لا أستطيع أن أجد وجهي.
في جبال الأتونات العاصفة
الأشجار تدير لي ظهورها.
يا أبت، العث الأسود
يجثم على عتبات الأرض، منتظرا
وأنا خائف من صلواتي.
يا أبت، سامحني.
لم أعرف ماذا كنت أفعل.

■ جون آشبري (John Ashbery): ولد في روشستر في نيويورك عام ١٩٢٧، عاش فترة في باريس . له «بعض الأشجار» و«أنهار وجبال» و«الحلم المزدوج للربيع».

١ - أفكار فتاة

إنه يوم جميل للغاية كي أكتب إليك رسالة من البرج، وكي
أظهر أني لست غاضبة: أنا تزحلقت فقط بقرص صابون
الفضاء وغرقت في «بانيو» العالم.
لقد ترفعت عن البكاء كثيرا من أجلي،
والآن أدعك تذهب. التوقيع ، القزم
مررت متأخرا في المساء
والبسمة لا تزال تحوم حول شفتيها
كما كانت لقرون... إنها تعرف دائما
كيف تبدو فرحة الى الحد الاقصى ، آه يا ابنتي
يا حبيبتي، ابنة موظفي الأخير، الأميرة
أرجو ألا تتأخرى على الطريق!

٢ - زهرية

الاناء أبيض، ويمكن القول أنه أسطواني اذ كان (الشكل)
الأسطواني أكثر اتساعا من الأعلى
الزهور حمراء، بيضا، وزرقاء
كل احتكاك بالزهور ممنوع.
الزهور البيضاء مشدودة الى أعلى
في فضاء دلالاتها الشاحب
دفعت قليلا بالزهور الحمراء والزرقاء.
إذا كنت ستغار من الزهور
انسها من فضلك
إنها لا تعني لي شيئا على الاطلاق.



■ **و.س. مروين (w. S. Merwin) : ولد عام ١٩٢٧ في نيويورك . نشأ في بنسلفانيا ودرس في جامعة برنستون أمضى فترة غير قصيرة بين اسبانيا وانجلترا وفرنسا. له «القمل» و«حامل السلالم».**

١ - صديقة الرحيل

الوحدة وثبت في المرايا. ولكنني طوال الاسبوع تركتها مغطاة
كالاقفاص . بعدها فكرت في شيء أفضل.
ومع أنه كان ليلا متأخرا في المدينة
كنت هناك في طريقي
الى سفينتي . أشعر بارتياح لذهابي ممسكة
بهذا الاكليل الكبير والكلمات عليه كفضة
حقيقية : رحلة ممتعة.
الليل
كان لي ولكن لكل واحد، كيوم ميلاد
فروه لمس وجهي في المرور . كنت ذاهبة
الى سفينتي ، سفينتي،
لأراها تقلع ، ومسرورة بالفكرة
بعض أوراق الاكليل كانت تمسك بيدي.
وبعضها الآخر لوح وداعا وأنا أمشي ، كأنها
لا تزال على قيد الحياة.
وكل شيء سار كما ينبغي حتى وصلت
الى الرصيف ولا أحد.
قلت لا أحد ولكنني أعني
كان هناك هذا الشاب ، ربما
من تجار البحرية،
في زي ما. وعرفت من هو، وحين
قال لي الى أين تظنين أنك ذاهبة
كنت سعيدة أن أخبره
ولكنه قال لي، ليست هذه سفينتك
انت لا تملكين واحدة. قلت هذه لي أستطيع
أن أثبت ذلك.
أنظر الى هذا الاكليل الذي أحمله لها.
«رحلة ممتعة» . قال هذا هو الرصيف الحجري،
سيدتي،
انت لا تملكين شيئا هنا.
وبينما كنت
عائدة، اللاعدالة
أضاءت الأبنية وهناك كنت
في المدينة الأخرى والمقيتة
حيث ولدت حيث لا شيء جدير بالثقة،
حيث
الأضواء تزحف على الحجر كذباب، يتهجى الآن،
الآن، والحظوظ السمينة تدحرج
عيونها العديدة ، وأخطو ثانية
عبر طوف من دموع وأكمل سيري، حاملة
هذه «الطافية» (٣) من الزهور أمام جمالي
متمنية لنفسي الرحلة الممتعة

٢ - الباب

انت تتابع السير
حاملا على كتفيك
بابا زجاجيا
الى بيت لم يكن موجودا
لا مقبض
لا تستطيع أن تضمنه
لا تستطيع أن تهدمه
وأنت تصلي أرجوك لا تتركني
أسقط أرجوك أرجوك لا
تدعني أتخلى عنه.
لأنك ستغرق كالماء
في الأجزاء
هكذا تتابع (السير) بيديك المجمدتين
الى جناحيك الزجاجيين
في الريح
حيث تحت الباب. في الوقت نفسه مع قدميك
السماوات تسير
كما في داخل جرس
هذه السماوات تفتش عنك
لقد تركت كل شيء
تريدك أن تتذكرها
تريد أن تكتب جملة أخيرة
عنك
أنت
ولكنها لا تزال تجلو
تريد أذنيك
أنت لا تستطيع سماعها
تريد عينيك
ولكنك لا تستطيع أن تنظر الى أعلى
الآن
تريد قدميك آه
تريد قدميك
أن تتابعا
إنها ترسل إليك عصافيرها الداكنة
كل واحد هو الأخير
كظلال أبواب تنادي تنادي
تبحر
في الطريق الاخَر
هكذا تردد صوتا كوداع.

■ روبرت كريلي (Robert Creely): ولد عام ١٩٢٦. نشأ في «ماساشوستس» خدم خلال الحرب في الهند وبورما. عاش بعد ذلك فترة في فرنسا واسبانيا وجواتيمالا. نشر رواية ومجموعة قصص قصيرة. من مؤلفاته الشعرية «كلمات» و«قطع».

١ - المطر

طوال الليل عاد

المطر ثانية،

وثانية يهطل

هذا المطر الهادىء المتواصل

من أنا بالنسبة لنفسي

لكي يذكر (ذلك)

بإلحاح، الى هذا الحد؟ هل هو..

ليس الراحة

ولا حتى صعوبة

المطر الساقط

الذي سيحمل لي

شيئا غير هذا

شيئا ليس ملحا الى هذا الحد -

هل أنا ليقفل علي

في هذه اللاطمأنينة النهائية

يا حبي، إذا كنت تحبينني

استلقي بجانبي،

كوني لي، كالمطر

الخروج

من السأم، الحماقة، نصف

الشهوة للامبالاة المتعمدة.

كوني مبتلة

بالسعادة اللائقة.

■ سيلفيا بلات (Sylvia Plath): ولدت عام ١٩٣٢. تزوجت من الشاعر تدهوغز. صدر كتابها «أريل» (من أقمار أورانس الأربعة) عام ١٩٦٥. عاشت حياة قصيرة وتوفيت عام ١٩٦٣.

١ - كلمات

الفؤوس

التي بعد ضرباتها تدوي الغابة

والأصداء!

الأصداء مغادرة المركز كأحصنة

النسغ

ينفجر كالدموع،

كمجاهدة الماء

لتعيد تثبيت مرآتها

فوق الصخر

تلك النقاط والانعطافات

جمجمة بيضاء

متآكلة بالاخضرارات المعشبة

بعد سنوات

أقابلها في الطريق

الكلمات جافة وراحلة

ضربات الحوافر التي لا تعرف

التعب

بينما

في أسفل البركة، النجوم الثابتة

تتحكم بحياة ما.

■ غاري سنايدر (Gary Snyder): ولد عام ١٩٣٠ قضى فترة من حياته في اليابان. يقيم الآن، في شمال كاليفورنيا في بيت بناه بنفسه. من مؤلفاته: «أساطير وموضوعات» و«البلاد الخلفية».

١ - على رأس الوادي

أنهينا تنظيف الجزء
الأخير من العربة عند الظهر،
عاليا على جانب السلسلة (الجبلية)
ألف قدم فوق الخليج
وصلنا الى الطريق، تابعنا
بمحاذاة غيضات الصنوبر،
اكتاف جرانيتية الى مرج
أخضر صغير مرشوش بالثلج،
محاط بشمس حورية
مرتفع على نحو مستقيم، ومتألق
لكن الهواء كان باردا.
أكلنا سمكة «سلمون» مقلية باردة
في الظلال الراجفة لمحت
لمعانا، ووجدت رقاقة
زجاج بركانية سوداء - السبيج - (٤)
قرب زهرة. الأيدي والركب
تدفع اليكة (٥)، آلاف
من الرواسب المسننة لأكثر
من مئة عام. ما من واحدة برأس
جيد، رقائق سكينية فقط
على تلة مغطاة بالثلوج دائما الا في الصيف
أرض الأيل الصيفي السمين.
جاءوا الى المخيم على عرباتهم
الخاصة أنا تبعت
عربتي في هذا المكان رفعت المثقاب،
المعول، المطرقة وكيس،
الديناميت
عشرة آلاف عام.

٢ - في المطر

تلك الفرس وقفت في الحقل -
شجرة صنوبر كبيرة ومكان مظلل
لكنها ظلت في العراء
أدارت ظهرها للريح مبللة بالمطر
حاولت أن أمسك عرفها
لركوب دون بردعة،
رفست ونفرت
ثم راحت ترعى الأغصان الطرية
تحت ظل
الأوكاليبتوس على التلة.

■ **توم كلارك (*Tom Clark*) ولد عام ١٩٤١ نشأ في شيكاغو. درس في كمبردج وعاد الى الولايات المتحدة عام ٦٧. يعيش في كاليفورنيا من أعماله «أحجار» و«هواء».**

١ – أخبار يومية

يوم زائل يقرص الطفل
يمسك قلمي وسبحتي
ويلعب بين يدي
جمجمة أبيه تتلألأ
بين ذراعي زوجته البيضاوين
الماضي يبزغ على زهرة
وبرقة بمحو بصلتها
نحن نسمع هذا يحدث في كل جهة
الليل يحزم السير بالقطن
وثمرة «فيرست أفينيو» تظهر في
أوبال[٦]
إنه يومه الأول ليقذف دمية
لكن مشعلا رماديا ينهض في المستقبل
كمقص
الظلام يتلاشى من حولي
بينما أعود أنا الى جريدتي.

٢ – نظارتان

من هذا البيت أعرف النافذة الخلفية
تحمل ستة أعشاش للدوري في القرميد
تحت الأسكفة وهي العصافير
التي تطوف هذه السقوف طوال الشتاء
بحثا عن الدفء
أو أي شيء آخر. اثنان يتنازعان الآن
على بضعة إنشات على الافريز
كيف يتحرك العقل ويلقي الضوء على الأشياء
حين تكون الـ«أنا» مجرد نظارة للرؤية،
أقف على النافذة
أسجل كل عصفور سقف مدخنة
كما هي حدود التقارب بينها
أرتدي سترتي الصوفية القديمة الزرقاء
كل ساعتين أمسح نظارتي.

■ *ريتشارد هوغو (Richard Hugo): ولد في ولاية واشنطن عام ١٩٢٣, له «موت حانة كابويسن» و«حظا سعيدا بايطالية مكسرة».*

١ – المحيط يوم الاثنين

هنا ينتهي أخيرا
حيث الرمادي لا يتناسق مع شيء
الافق يتجعد في الريح.
هذه سوف تنتهي . القريدس على
عمق
ميل، القرش الأزرق، سمكة موسى
تتأرجح حية كالسراطين من الأخضر
المتحول.
حمامات مباحة، القشريات ،
الأعشاب المستلقية
في تمايل ذابل، قنديل
البحر الذي ينفتح وحيدا كيد.
الفراغ المندفع في المنفسح
الضجر الذي يضرب وجهك.
الأفق يتصلب مشدودا.

٢ – في ريف ستافورد

لا تلال. ريح قاسية تأتي بنبأ
الموت من تكساس . لا ظل الشمس
تخدش
ذهب الشوفان . بالبيوت مكشوفة
لا غرابة في أن يحب الناس . المزارع
تمتص
هدوء الثلج ، والعصافير
سوداء وعلى مسافة أميال يصعب
تحديدها
دون حائل من التلال ، حاجز
من الدردار ، واحد يلجأ للسحر،
مخبئا
الجوكر خلف اليد التي تومىء.
الحروب الطفولية تستمر في عقولنا.
الطلاء هو الرمادي الذي كان في
قرطاجة
حيث الأرض منبسطة الكلمات
متباعدة
كل كلمة مرئية، تأتي من بعيد،
عاصفة هادئة ، أليفة تقريبا ، عبر
السهل، الكلمة تتردد، البيوت
الحية فارغة والحب يتواصل
بينما رائحة «نباتات» الحبوب تقفز في
الريح.

---

١ – شجر يألف الماء.
٢ – شجرة من الفصيلة الصنوبرية.
٣ – عوامة لارشاد السفن.
٤ – زجاج بركاني أسود اللون.
٥ – نبات امريكي من الفصيلة الزنبقية.
٦ – حجر كريم.

ولد الشاعر الألماني جورج تراكل سنة ١٨٨٧ بسالزبورج. وفي سنة ١٨٩٧ دخل الثانوية وفي سنة ١٩٠٤, أخذ يلتهم أعمال نيتشه وديستوفسكي وهولدرلين وبودلير ورامبو... ترك الثانوية فجأة وذهب للعمل في صيدلية. عمله هذا أفاده كثيرا في نسج ابداعه خصوصا المسرحي منه. فقد أصدر عملين مسرحيين ثم بعد ذلك نشر عمله الهام «أرض الأحلام». تابع دراسته في مجال الصيدلة. وبعد موت والده الذي أثر فيه كثيرا ـ وجد نفسه صيدليا تابعا للجيش الألماني ومع اندلاع الحرب التحق بساحة المعارك ضمن الفرقة الطبية. لكنه سرعان ما تدهورت صحته وفي ٣ نوفمبر ١٩١٤ يموت إثر صدمة قلبية أحدثها ابتلاعه لكمية كبيرة من الكوكايين.

مات جورج تراكل وهو لم يبلغ من العمر سوى ٢٧ عاما مخلفا وراءه رغم ذلك تجربة شعرية غنية وحساسية جديدة تضعه في مصاف الشعراء العظام.

أشعاره تغلب عليها مسحة الحزن والكآبة ، ففي أغلب قصائده نصادف الألوان الداكنة والقاتمة، من الغروب الى الغسق الى الظلام الى الموت.. وهذا انعكاس واضح لمحيطه الاجتماعي الواقف على حافة دمار الحرب التي دمرت ألمانيا وأوروبا معها. ربما هذا المشهد الجنائزي هو الذي عجل بموت تراكل مبكرا.

جورج تراكل: شاعر المشهد الجنائزي

ترجمة : **سعيد بوكرامي***

الغربان

عند الظهيرة وفوق زاوية الغابة السوداء
تسارع الغربان بصراخ قاس
ظلالهم تلامس أنثى الآيل
وفي بعض الأحيان نبصرهم يقفون بعبوس
آه كم يعكر هؤلاء هذه السكينة البنية
حيث يتلذذ الحقل متمددا
كامرأة رهينة هاجس جسيم
أحيانا نستطيع أن نسمعهم يصرخون
حول جيفة يتشممونها في مكان
وفجأة يوجهون نحو الشمال أفواجهم
ويتلاشون كما موكب جنائزي
في الهواء المرتجف بالنشوة.

لقاء

على طريق بلد أجنبي
ننظر الى بعضنا البعض
عيوننا المتعبة تتساءل:
ـ ماذا فعلت بحياتك؟
أصمت ، أصمت كف عن الشكوى
أصبح ما يحيطنا أكثر برودة
وبدأ الغمام يتدافع في البعيد
أعتقد أننا تحاورنا طويلا
لكن لا أحد سيرافقنا في هذا الليل

صمت

فوق الغابات البراقة والشاحبة
ذلك القمر الذي يجعلنا نحلم.
اليابسة تقف على ساحل مستنقع قاتم
وتبكي بلا صوت في لجة الليل.
ينطفيء قلب وبهدوء
يتدفق الضباب ويعلو
صمت ، صمت!

هذيان هائج

الثلج الأسود يغطي السطوح
أصبع أحمر يغوص في جبهتك
داخل الغرفة العارية تنزل قطع الصقيع
الزرقاء
ليست سوى مرايا العشاق الخامدة
قطع ثقيلة تفجر الرأس وتفكر بعمق
ظلال القطع الزرقاء على المرآة
تعكس ابتسامة باردة لعاهرة ماتت
وداخل روائح القرنفل تبكي
رياح المساء.

السبات

عليك اللعنة ، أيها السم القاتل
أيها النوم الأبيض
هذه الحديقة الغريبة
ذات الأشجار الغسقية
المثقلة بالأفاعي وفراشات الليل
والعناكب والخفافيش
غريب! خيالك الضائع
في النوم.
قرصان الظلام
في بحر مالح بالشجن
تحوم طيور بيضاء على حافة الليل
فوق مدن فولاذية
آخذة الآن في الانهيار.

الأغوار

داخل الغرفة الجنائزية المفعمة بالظلمة
يرقد أبي وأنا مؤرق.
الوجه القاسي لميت
يرسل انعكاسات بيضاء كبريق شمعة.
الزهور محنطة والذبابة تطن
أما قلبي الأصم فينصت بلا إحساس
الرياح بهدوء تقرع الباب
فينفتح بصوت حاد.
في الخارج حقول السنابل تهمس
والشمس تتفرقع في السماء
دغل الأشجار مثقل بالثمار
بينما الطيور وفراشات الليل
ترتعش في الهواء
المزارعون يحصدون وسط الحقل
تحت أغوار صمت الظهيرة.
وفوق الجثة أرسم شارة الصليب
وبلا ضوضاء تضيع خطواتي بين
أحضان الخضرة.

المرجع :

George Trakl ocuvres completes ED.
Gallimard, 1998.

★ كاتب من المغرب.



لوحة للفنانة: ثريا البقصمي. الكويت

تراتيل الكاهنة ووصايا الريش

زليخة أبو ريشة *

[يدخل الدهليز ولا يخرج
أعدني. لا يرد. أعد،
إلي فراشاتي. أعد الشفة
.. ولكنه يلتف بشراشف
النعس. ولا يرد.]

لم يكن يمسح كفيه عن وجهي
وما ريح تئن الآن
ما ماء جرى في الصوت
أين مملكتي؟ وكيف سأوقظ الحراس؟
ها رمل يطحطح في خضار الموت كي يصحو على
ريش ويغفو
وتناديه ملاءات النساء.
وأنا جيتاري صمت هس في الشرفة الغامضة
الكسلى.
لم أكن في الوجد
كان السكر من خلفي يناديني ويرميني
وأنا في الموحش، في المرآة في بيت
من صليل الماء
ادخل ـ لما أدخل في صدري ـ بيوت الأنبياء
فأراها باكية
ما الذي يمنعني من دهنها بالعود؟

ما الذي يوصد كفي خارجا من دغل شهواتي؟
ومن يسبقني عندما أعدو الى شجرة فل هر منها
الضوء؟

[في الفجر دائما يفتح النافذة ويصيح:
أيتها الملكة .. فتتساقط من صوته
شالات النساء. والأشجار.
تتساقط الأجنحة يتساقط الذهب.
وحبات النارنج الزرقاء تتساقط.]

ها هو المختزل المكلوم يمتد ويضحك
والشبابيك التي أوصدها ضاعت وفاحت وتدانت
واشرأبت
واستكانت ودحاها الاشتهاء.
ها هو من غابات نخل يتلوى فوق فخذ
الزوبعة
وينادي نسوة الهال

[امتحنني
أنا النرجس القادم امتحنني واعبدنني.
تقدم احداهن إليه مرآة من فضة
وتقول له: انظر .... ثم تغشغش
بالضحك]

ها هو يلتف بشال الشهوة الأولى ويبكي
ثم يغرق في تفاصيل الغواية
ها هو يمشي عاريا في الريش

★ شاعرة من الأردن.

محمولا على رئة
ويخجل أن خصره في دمي . ويطفح وجهه بالنوم
كي أخمد ما تكسر في منابت روحه.
[إنها الآن أحلى من كرزة. أحلى
من دجاجة بحر على صفحة. تهس
للهواء الذي يهرب من رئاته
وتفتح حديثا بعيدا مع السواد]

مري من حنين لحنين
وافتحي كفيك مجرى للكلام
وانهبي الريح الى الريح
ودوخي في انحلال الليل جودي
بالضجيج
إنه الملعون . ذاك النرجس الحالم بالنرجس
المحلول في جرح النساء الواقفات
[تتفجر الآن تلك الملاحظات
النيئة التي تهر من ثقوب جيوبي.
إنه مطر صيفي قائظ. وإنه هطل
بالأمس على شعري وطير
هواؤه تنورتي . وإن يدي
تمرر ذاتها على جسدك.
وتتأنى عند شعرتي الكتف وتهبط
على سلسلة ظهرك لتصل
الانتفاختين الأنيقتين الناعستين
لصباح مخمور.]

هو ملح . وهو جرح . ثم ظل لجسد
وهو من مهل وسرو.
هو من محراث أرض تتذكر
وهو كالبللور مشبوب ومكسور ومحموم ومعفور
وأخضر.
وهو محراب وباب للرحيل
وهو صياد خرافي
ونوم في الأعالي
هو نفي للمنافي
وهو سره.
وهو قديس وزنديق وزاج يتكاسل
وهو من معدن قاف وهو جيم.
وهو حال يتحول.
وهو في نون البنات.

وهو في نبرة الناي
وزجر النادبات.
وهو علم ودخان ونسيج يتهرا.
وهو مفتاح ومصباح
وقرميد ووحي يتسمى.
وهو عرش من ثغاء الكلمات.
وهو إنانا. وفدوى. ومغاليق الزبد الغائر
في شم المعادن.
وهو كالأطلس منبت المصير.
وهو ارتال السجايا الماحقات
وهو صنبور
وأنثى الفجر ماء.
وهو في التذكير
في قلم الكهوف
الصرخة الخلخال
في مجد السهول.
وهو نحر الطيش
مئذنة البغايا.
وهو في الأقنوم
ترتجف المعاول والزجاج.
وهو ملح مثل ملح
وهو في المرآة.
فجت من براري البحر
زعنفة الكلام
وهو ما نحن .. وما في قشرة الماورد
ما في جعبة التاريخ من فوضى
وما في «أحرقت روما رياض العاشقات»
وتهاوت عند أقدامي تئن.
[يتقلب الليل على شرشف الطاولة
الأحمر. يتقلب في البؤرة. في الهوامش
يتقلب فوق شعري وينزلق الى
رائحة الفقد الملحية . ولا دمع في عيوني
سوى ما استفزه العطش
الى جهتك
أيها المشتهى . أبعد
كفيك عني]

لست صفصافا
ولم تثقب فضاء الملح
لم تهطل على ضوء تسلل في معابد للصهيل

لم تبشرني بمولود يحرر سرتي
ولم
تفتعل جسرا لأمشي نحونا من نحونا
ولم تكمل سطوري الغامضة
وهو محبوسا بقلبي.. كيف لا تطلقه؟
عسس يكنس من هيكله أصواتنا
وتروس تترصد.
كيف ما قلت للجيتار يا جيتار قف.
ولم تفكك قميصي؟
فحليب الليل فاض.
في القناديل التي ظلت تنوس
وأنا صدري تبلل
**
سعل العود
فهبت من جهات النورس الضاحك أسماء السماء
سعلت شمس
وطارت من جفوني
كنت ـ كان الآن ـ انهض من تضاريس الهواء
وأناديك : تحقق
أيها الكائن في الديجور
في الأمشاج في السيقان
والمدن الممزقة.. الاباضي
المسربل بالتكاثر
عرس أفق من نحاس
أيها الغنوصي المخفف والصناج ثالوث اللذائذ
مرتبك السواقي . طحلب الراتنج والكتان
أيها الوردي والمسلوب . الغباري المعتق.
[تعال نلعب معا هذه اللعبة
المملوءة برغوة الحب، تعال نلعب
بالوصال. وهات معك كاس الراح
حجار كأسك تنتظر.]
أحرق الشوق آلاتي وأحجاري
. . .
ومجد مذهبي في الصفر.
أحرق الشهوة في الجاز
وفي جؤجؤ الاقلاع من متن النصوص
أحرق الطائر القيثاري
والهنق، جيوش الأسل اللين في قعر المساء.

أحرق الدغلة والمسحاة
حمى سفن تمخر أرجاء نهر شاسع معشوشب
مثل فاء في العراء.
أحرقني ذلك الشوق الذي في فمه ألف لغة
والكراسي لم تعد تذكرني
لم يرتد نحوي غير نحوي
وزماني لم يعد يملأني.
كل ما في الداخل مزراب يطن
وكمان ناشز.
***
كلمتني الأرض
أمي
كبرى الكاهنات
كلمتني الريح. تروس الزمن المفكوك . اسطر لابات
شمس تتحمى
كلمتني الصبوات
شجر من رغوة الصلصال
طير يتهاوى في سريري
كلمتني فضة مغزولة من شوق قطني لنبيذك
فرفطت آلهة أثقالها
فرفطت عنقود دخاني وتوارت لتكون
كلمتني غشغشت ضاحكة
في فتحة الثوب ، ومست ورقي
فرفطتني ، ودعتني كي أخون.
كلمتني العزلة الأولى
براطيم الجروف
وعروش من غبار الطلع
واو أهوائي
فراشات تزاحمن وأخفين الحروف
كلمتني الورقة الحصن منهارا
وجوف الحوت
محيا رسل جاءوا وفاتوا في طري العتمات
كلمتني كلمات من عماء
كلمتني كلمة وانشطرت
عنك
فأمسكت الهواء.

كذبة مثل أرواحنا

فــرج العــربي *

كل ما لنا بدأ يتأهب للسفر
الكتب التي علمتنا المعرفة
البيوت التي استضافتنا
وانتشرنا في أركانها
الليالي التي سخرناها
وفعلنا في ظلمتها أسرارنا
النهارات التي أفاقت ولم تجدنا
تبددنا من ضرعها
كما لو أننا لبن مر
* *
أصواتنا تعالت
جاءت من جهات عديدة
من الجبال الصلعاء المتوجة بالضجر
من أحراش اشتعلت حين عبرناها
أصواتنا التي اختلطت
بصراخ باعة الكلام المسلوق،
ومداعبات السكارى العميان
أولئك الملتحين
الذين يقطعون الطرقات
فيما ألوانهم
تسقط من ملابسهم
غزيرة على الأسفلت
**
المساء الذي أحببناه بصعوبة
كان يترصدنا
حيث كنا نؤجل
الطريق المنفلت من أوهامنا ونعبر
حيث الوسائد التي سالت عليها رغباتنا
النوافذ التي أشرعناها
لهواء اعتقدناه طلقا.
الأبواب التي خرجنا منها
ونحن نقول:
تصبحون على خير
**
كنا نظن
أن القطارات ستنتظر
ريثما نستعد على الأقل.
فكرنا باللجوء الى حيلة:
أن نعتقد مثلا أن أرواحنا معنا.
كنا نظن
أن الأبواب يمكن أن نحكم إغلاقها
وألواننا لا تشبه القيظ
طرقاتنا يتفشى في عروقها العطب
كنا نظن
أن الظنون تهمة أو اعتقاد
لقد أسأنا الظن كثيرا
والظنون كذبة مثل أرواحنا

لوحة للفنان: علي الندلاوي، العراق.

* شاعر من ليبيا.

قصيدتان

الخضر شودار *



كاندنسكي
ظلام يتحرك

في المانع السحري
لثغة الأيل والرجفة الهندسية
في نقطة التكوين
نسل دائري كثير
ذبائح اللون تنزف حماما
أبيض
أزرق
أحمر
أسود
اللون تلة حيث ينكسر الظل
على شفاه المعين
يذكر الناي تخاريم شهوة
عن ذكرى القرنفل في المساء
الغوطة جذلى
ماذا يقول الحصى للينابيع
في الأغوار
يضحك شجر الدلب من عيون
الصباح..
ينزع كتاب السجية عن كاهله
معطف الغفلة
يرقى صفصافة المعمى
فتندى من الأريج
أيقونـات
النمش مصابيح توصوص في
الأرجاء
ابتلعت لطخة فيهق الشؤون
سواد يتلألأ في البياض
بياض يغيض في السواد
رسم خزفي تأخذه الرجفة
«أرتور رامبو» أيها الضاحك
من حروف العلة في الكيمياء
الألوان كلها
غرائز للأفلاك
ستجرحنا الوسوسة
سيجرحنا الاسم
حاجزا وراء الصفات..
ينسكب الغيب في أمواج الغيب
والروح تنسكب في أمشاج الروح
وأنت كالبدوي تحكي
حكمة التشذيب
السدم كثيب لفكرة النخل
تطول أعناق كي تقرأ
الكوكب الرحيب
سأشذب نجمة لحصان
الضوء..
لكن كاهن الأسرار ينصح:
«استقم

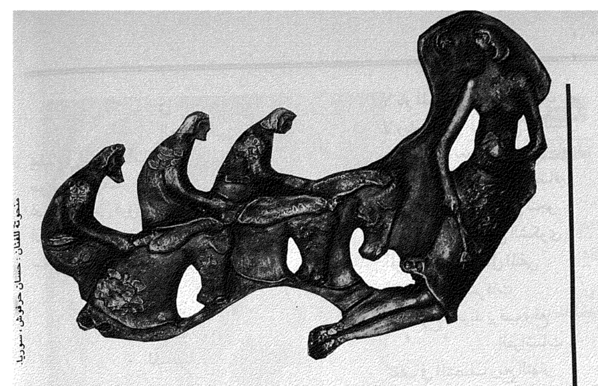
* شاعر من الجزائر.

في
العين»
يجلس في سدفة الآنية
طوطم الاحتضار
تحب نملة على هيولي الخد..
أنا لدمعة الشكر رهينة
سأخرج من نعمة سليمان
ومرمر السواري
لم أجد
منعطفا
للسكينة..

مقام في البرادو

الى سعدي يوسف

أشرب في سواد القهوة
سري، والقهوة تشربني
في بياض النسيان
ناءت
بأثمارها
ذاكرة الأغصان..
أرحل الى جاري في الصحيفة
فاتحة الحداد في الصفحة الأولى
تمتشق الابجدية سكاكين للقتل
إذ يكتب صحفي وصايا الحقد على
الناخبين
لكنه يصف أزهار عسل لبحة
الزعـيم
أفرك زنبقات الروح
في هسيس الأنغام
لا أعشاب أجتثها لجراحات
الموتى..
ينظف جليسي حيرته في منديل
الكلام
لا إكسير للمعنى..
تعب الخنجر من حكمة القتل..
لا نار للسراة في رؤوس الجبال
لا رياح للبذر .. لا قمح في البيدر
ولا سحاب يعطف على الأرحام
سأحرس في قلبي قلعة للعصافير
كي تنجو..
وأحرض التراب على الشكوى
أقرأ مرور الوقت الى المنفى
أرقب نجمة الشرفات
كما الفراغ المعربد يرقب وقع
الفراشـات ..
تقف في المتصف ريح النهار
كي ترتب الشمس شعثها على
الحدقـات
ماسكا بالزنبق الأشوري
أنشق القصيدة ندى الغائب
في الميـاه..
أذوق رفاه النعمة في حدائق
الأفـلاك
أذوب في قوت العناصر..
لم أكسر حبات الغبطة بعد
شتاء فادح يناوئني منذ هذا
الصباح
قصيدتك معصيتك
معصيتك قصيدتك
لا خلاص من نقمة الساعات
كيف أتقي حكم الله في المعاصي
سأغزو الشكل بالصبوات
ثـانيـة
يجهش قربى شمعدان
«أراك عصي الدمع»
شكرا
لتضرعات الحيوان..


منحوتة للفنان: حسان حرفوش، سوريا.

رافق الموتى إلى قبورهم

هدى حسين ★

(١)
بعباءته السوداء المذهبة
ظل واقفا لسنين على قمة الجبل الأحمر
تلفحه الشمس والريح والمطر
تنقر رأسه الخفافيش
وتلطمه الأشباح باستخفاف
ولما فرد عباءته
كاشفا عن جناحين عظيمين
انحنت الريح والمطر والخفافيش رهبة وقداسة
فابتسمت الشمس لصنيع شعاعها
وأذنت له
أن يطير ..
في الشمس عين لها نظرة حارقة
عندما ترمق الجبل تحيله ياقوتا
وعندما تغض طرفها
يصير وحيدا
ككتلة صماء مشكوك في وجودها
كعاشق
خارج لتوه من صدمة غير متوقعة
(٢)
أنا صخرة قررت أن تموت وحيدة
فانشقت وتدحرجت الى طريق خاص
لم تعد تحتمل
خمش الأظافر في جلدها..
كلهم ينحتون الصخر
يدمون أصابعهم وأسنانهم في عناد
يثير الرعب في النفس
يرددون آهات مرنمة
ويرفعون الشموع زينة لجباهم
يقولون كلاما سعيدا عن التسامح
وينتظرون

★ شاعرة من مصر.

متشوقين لفض أغلفة الهدايا
في النهاية
ستتطاير أفرخ ملونة على مسافة قريبة من الأرض
كجثث
لا تعرف الطريق الى قبورها..
(٣)
هل ينام الجبل واقفا كالحصان
هل يصهل كلما أفقدته الأظافر صخرة
أكلما انتابته رغبة في الركض
أطلق نسوره وارفة الأجنحة
هذا الصمت كله
كل الكلام..
تخيرت أكثر التجاويف التواء وبقيت
غائرة في ظلمة ألمس صوفها
كلما فردت كفى نفضتها الأشعة
وعندما نحتوا صخوره
وقد وصلوا إليه أخيرا كنهاية المطاف
خرجت من الجهة الأخرى للمحبة
هذا الطريق لي وحدي
مع الأسف
الآتون خلفي سيتبعونني
مع الأسف
فينسون مساراتهم
سهام كثيرة سترتشق بظهري
فتخرج نتوءات مسننة من عمودي الفقري
وانتهي
بجناحين
(٤)
لا نخل هنا لأهز جذوعه يا أبي
فقط سيارات مارقة في الليل
كقطط عمياء لا يعييها المواء الحر
وموتى لهم أجساد هائمة
ولافتات
لا شموس تضيء اتجاهاتها..
لم أكن أقصد
أن أتجاهل معاكسات شرطي المرور
المتخشب وحده في المطر
لم أكن أقصد
أن أفقده الأمل في لحظة
- ولو لحظة -
من المحبة العابرة ...
(٥)
وليس لي طفل يحدثهم أني بلا خطيئة
ماذا سأفعل بغضب يريد أن ينفلت من كل ناحية
سوى انتظار حادث مرور في المفارق
«حبيتك بالصيف
حبيتك بالشتا»
حبا موسميا
لبشر لا يستحقون الحياة لعام كامل..
وسأسقط من قمة الجبل
كرأس أسقطه قصف المقصلة
هذا دمي
عكروه بمعرفتكم
لأنني لو سممته ستزداد المناعة
أوصلوه بأنابيبكم الطويلة
أوقدوا به مصابيحكم في الليل
وسووا به شواءكم في العيد
أفرغوني منه
كي تهرب عني المحبة
واسمحوا لي
أن أرافق الموتى الى قبورهم

خطوات الربيع الفائت

أحمد الهاشمي ★

(١)
خلاء أزرق
اخوتي الصغار الذين يحبهم الله
ببراءة أصابعهم
يخنقون العصافير

اخوتي الذين كبروا
يقتنون طيور الزينة
طفولات خزفية على المناضد
هي مجد الأجنحة
التي لم تعد تخفق
(٢)
بطة ساقها طرف المقهى
تأكل لحم القلوب والأعين
ذاك مشهد عابر
وأنا أزجر الذباب
(٣)
ماله لا يطير سعيدا
العصفور يقفو نحلة
على طريق الزهر
(٤)
ظل الحائط
آهة مزهرة
في قلب الليل
(٥)
يا النخلة السامقة في النظر
أصغي الى وجيبك العالي
(٦)
حبر
لقمع التلاميذ
ناي
للتسول
الحياة ليست موسيقى
(٧)
ضحكتنا المطرزة
بالتبغ والنبيذ
قبلة بين غريبين

★ شاعر من سلطنة عمان.

نأمة تجرح سمت الكون
كانثلام كأس أو قارة
(٨)
بانتظار المساء المقبل
قنينة الخمر المخبوءة بدقة
حشوة حنين في ماسورة مدفع
منذ حروب بائدة
يحلم بقصف النجوم
(٩)
لا أرى جبلا
الحجر المخبوء في صدره
يدميني
متى يزهو في الخلاء
ويرى نفسه
حجرا
(١٠)
غيم كثير مر
قمر العام الجديد
نقر بيضته
(١١)
يحاول الطفل أن يكبر
يقضم أظفاره محدقا
في الأشجار البيضاء
تلعق عسل الأيام
والشرفة تهوي
(١٢)
السلحفاة
أنها قلبي
وأنا أختل امرأة
تضحك
(١٣)
مساء الأرق
طائرة ورقية في السرير
أنا الذي لم يلعب
(١٤)
نهار العيد
تصحو الطيور
أعلى شجرة الدار
على مرأى النار

ورقصة الذبيحة
(١٥)
عميقا تحت معارف البشر
تلحس التراب
الأرضة المباركة
تبذر حشائش النسيان
وتغني لخراب العالم
(١٦)
حمالون في الحانات
ورود في الحديقة
مجرى الحياة
الذي لا لبس فيه
يشعرني بالخجل
(١٧)
من نافذتي
أول الصباح
أرى الزهرة تفكر
بالآخرة
(١٨)
هدأة لا تحد
طفل يلهو:
لا بأس يا التلة الصغيرة
لسوف نكبر معا
وتصيرين جبلا
تجرحني أحجاره
(١٩)
الشارع مكتظ
وهم ليسوا البنفسجة ولا الشذا
هم أي شيء آخر
يقرأون الضحكة بالأصابع
الشعراء أبدا
ريشة هدوء تخفق
الى طرف الجسر
(٢٠)
مسجاة على الرصيف
صاحت الوردة:
أهرسني في قلبك
يا الشيطان الصغير
الاحتضار ترف
فلنعبر
(٢١)
أسلافي
أراهم في جحيم الكأس
يدرسون الأقمحة
أشباحا على التلال تغني:

ما للأرض للأرض
(٢٢)
القنديل
يحجب وحشة الأرواح
وهي تعبر كالزهر
(٢٣)
على الطاولة
طاحونة الهواء الخزفية
تدير رأسي
وتخلق مني الريح
(٢٤)
المرأة فستقة
قشرتها المملحة
تعينني على العيش
(٢٥)
يدلف الى النوم
كمن ينكأ جرحا
والموت كلب الحراسة
(٢٦)
هواء جوال
طيور سعيدة
شفة جافة
تعبر النهر
(٢٧)
أحرقوا الخرائط
لن تجدوا أحدا
في الغاب
(٢٨)
وجهي الصموت
امضاء موقع بحرقة
على خريف الورقة
(٢٩)
لن يوقفه أحد
مغمضا يهوى في طفولته
القطار
(٣٠)
ليس كرنفال أطفال وزنابق
انها الحقيقة تتسرب
بين الأصابع
مضيئة عماء العالم
(٣١)
لا تطرق شباكي
ياالعصفور الشقيق
أنا جوف الليل
(٣٢)
حقل برسيم واجم
حشرة طنانة
لا أعرف اسمها
أنا جناحها المضطرب
(٣٣)
الرجل النبيل
يخبط بعصاته الزهر
واذ وخزنا الألم
التفت إلينا
(٣٤)
موجة تنكسر
أربع.. خمس نساء عبرن
صديقي في كوسوموي
تتناهى اليه آلامي
(٣٥)
موحشة هذه الغرفة
لولا البشرة التي تضيء
(٣٦)
مقبلين من النوم
كظهيرات لزجة
المرآة
لا ينكسر قلبها
(٣٧)
نعاس في الممشى
كيف تسنى للشمس
أن تشرق
(٣٨)
ليس للقصبة الجافة
سوى انتظار الريح
لتنتحب
(٣٩)
لهنيهة
ذلك العصفور على الحبل
كيف نسي جناحيه
(٤٠)
لم يكن ربيعا
الحطابون العمانيون
اقتفوا أثر نحال
وخمد عسلهم في المواقد
(٤١)
قطة مثابرة
تلاحق قطعة من الحلوى
هي الأمل
(٤٢)
كلما مرت سحابة
صحت : يا شقيقتي
فاذا لم تمطر
اغض الطرف عن أمل
يتنزه
(٤٣)
نغمة نشاز أنا
في جلبة النهار
نجمة على جرف
تلسع البحر
وتغري المراكب
بنهايات سعيدة
(٤٤)
طفل يستمني
انها الشمعة
في حضرة الانسان الزائل
(٤٥)
عزلة سعيدة
الصباح طائر بحري
فقد صوته أبدا
(٤٦)
طائر ثمل
أظن أنها خدعة
ذلك المظلي ليس جنديا
(٤٧)
وردة تحتضر
الأم وهي تسبر ميقات الفجر
على هدي النجوم
(٤٨)
دمعتي في بطن الليل
وعل يحدق في جبل ينهار
وصحراء تطوى كالخاتم
(٤٩)
انه الانسان وحسب
يحاول الغناء
دون أن يترك أثرا
(٥٠)
على مدرج الهبوط
قادمين من تايلاند
يصعد المسيح مرأى العين
عبقا مشمولا بالنسيان
(٥١)
الشتاء أخيرا
روح في جورب قطني
ذاهلة في تعابير شجرة الدار
وهي تنتفض

عبدالله الكلباني ★

لا يسأل عن الموت
ولا عن الحياة
ويداخله كل شيء
عبر نظراته الزائغة
في «الغزال»!

يشتهي النوم
ويضاجعه
مثل امرأة في الحلم
وحين يصحو ويثمل
يقول : الحياة جميلة
أيها الأصدقاء!

وحين تسأله عن الألوان
يقول بأنه يحب البحر
ويخافه
ويسألني ما لون البحر
وهل الخوف أزرق؟!

يدخل الحانة
فيتذكر الحانة:
كانت تطل على الغابة
ونهر صغير يسيل الشراب
مثل نفسه
ثم يغني أغنية قديمة
لحطاب يجلد
شجرة بائسة في الظلام
ويهذي!

يحاول أن يكتب
نشيده الوحيد الطويل
يخربشه بأظافره
على مناديل ورقية
ثم يدعكها في الحال
ويضحك مازحا:
«أما سالفه»!

يترك ثيابه
على مشاجب الفراغ
وفي أماكن لا يستحضرها
كثيرا
ويبدو دائما رائقا
وأنيقا!
يقف أمام المرض
مثل عافية
ويضحك
يشرب مهدىء الروح
فتلتبس عليه الأشياء
بعيدا بعيدا ....
حيث قمر ضائع في الخراب!

ولا يحب الحدائق
ويسخر من الأسر الضائعة
في النزهات
وحين يعود الى بيتهم
البعيد
يأخذ أمه واخوته الى الحدائق
ويصير وحيدا
فالبيت صار حديقة
وهو لا يحب الحدائق!

يحلم بغرفة ضيقة
ومظلمة مثل قبو
يحشرها بـ «المسائل»
ويدخنها كلها : أحلاما أقل!
تخبطات أكثر!
ولا يفلسف شهواته
فشهوته جارحة
في عينيه الودودتين
ولا يضمر فرحا أو حزنا
فسيأتيان - يقول لي -
بمعزل عن الخير والشر!

يواعد النساء الذاهبات
في هذا الفضاء الكوني
بالحطام الجميل
ويحبهن كلهن
كأن كل واحدة منهن
حبيبته الوحيدة
وحين تسقط نجمته
يشعل سيجارته
بهدوء
للسماء الفارطة!

ريشة: جنان الخليل لبنان

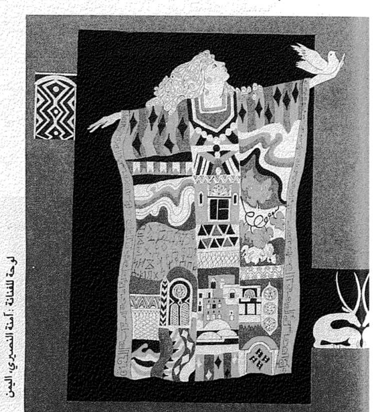
★ شاعر من سلطنة عمان.

تحـــولات امـــرأة

هـــدى أبـــلان *

(١)

حين لم تكن..
اختبأت تحت جلد أمها المنسوج من خيوط البرد..
الممزق بأصابع الشمس الباهظة الحرقة..
التحفت عتمتها المائلة الى لون الحبر ..
أخذت صرختها المائلة الى شكل الخنجر..
قطعت المسدل من أقمشة الغيب...
رسمت ذاكرة ليل متلاش الى نقطة سوداء في وسط القلب..



لوحة للفنانة: آمنة النصيري، اليمن

★ شاعرة من اليمن.

(٢)

حين صارت
نفضت رذاذ الحلم بين يدي الدنيا
كانت قابلة زائغة الدفء..
موزعة ما بين دم الصرخة وحليب الصمت..
دثرت النبض المشتعل بثياب الرعشة..
هدهدت القلب على جمر الوجوه الموقدة فيه..
وأطفأته في وجع البحر المائل الى شكل الدمعة..

(٣)

حين حلمت ..
صارت عصفورا بكلمات ذات جناحين..
صارت سمكة بجسد خشبي يطفو كل أنين على زرقة الجائعين...
صارت امرأة بقدمين مغبرة الخطوات
وخفقة غائمة الطريق...

(٤)

حين ارتعشت ..
انسلت في ليل الحمى ..
قابضة رائحة الحب النافذة السر ..
وقفت عند الباب الخلفي لقلبه..
رسمت أصابعها رفرفة الحلم المنكسر الرايات ..
فتحت نقطته السوداء يديها ..
أخذت خفقتها الباذخة البوح ..
وأقفلت دون ملامحها الدنيا ...

(٥)

حين بكت
كانت ..
اتكأت على حائط أخير...
حن عليها ..
مال على دمعتها..
ومسحها من على وجه الأرض.

قصيدتان

سوزان عليوان *

عينان باتساع السماء

قضى الكثير من لياليه في المعادلات
الهندسية
يصنع الأمكنة في أرقام ورموز.

... وحين كان يدخل سريره
بعد أن يغلق أبواب المباني في أوراقه
ونوافذها
خوفا من الطيور واللصوص
كان الحلم يتكرر:
يرى نفسه
يسقط في فراغ لامتناه
وما من حجر يتشبث به!

ذات صباح
أعد فنجان قهوته
وجلس قبالة النافذة المطلة على
ناطحات السحاب
طفل حزين
لم تعد تدهشه
ألعابه القديمة.

أغمض عينيه
وشرد بعيدا ...

رأى بيتا صغيرا
نافذتاه عينان باتساع السماء
بابه ضحكة ملونة.

ارتعشت روحه.

عصفور
حط على رموشه
ليتأمل الحديقة المشمسة
ليطمئن على الزهور
بعد كل هذا المطر!

يوم أزرق

نافذتها الصغيرة
مواربة
على يوم أزرق.

تحب هذا اللون.

اختارت العصفور
لخفته
لبساطته
لأنه روح حرة
الجنس
في سريرها
محيط شاسع، مخيف، مجهول.

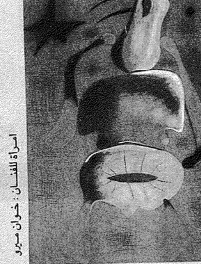
هذا الولد الذي يتنقل بين السطور
كفراشة
يعيد الى ذاكرتها
ابن حزم
وهو يلاحق جاريته
بين القناطر
طيف حرير وألوان.

مثلها
يحب الجلوس في المقاهي
برفقة فنجان
وجريدة
وظل وحيد.

ركوة الليل باردة.
في المجمرة، نامت النجوم
أوراقه التي تطبعها
وترقمها بالأزرق
لا تقول
سوى أنهما وحيدان
وحيدان جدا في العالم
وأن الحنان
أشبه بمعطف على مقعد
يتوسل أي آخر
البرد، الريح، البعيد في غربة ما -
أن يرتديه.

الصباح منفضة
تطير في فراغ عصافيرها.
يبدو أن القمر
دخن طيلة أرقه
في المرآة.
ثمة ملاك
في زاوية الشاشة
يبتسم
برفقة شخوص الكارتون.

لم يضع عمره هدرا.
تعارفا.



امرأة للفنان: خوان ميرو

* شاعرة من لبنان.

قصائد

يوسف عبدالعزيز*

عين الحيوان

غيمة بيضاء بين الكتفين
عشر أفاع صغيرة
برؤوس حمراء على الطاولة
والحرير المتمرد الأخرس
يعض صدرها

*

لا لم تكن هناك غيمة
ولا أفاع
وكانت هناك في السرير
رابضة مثل حيوان مريض
تتأملني بعينين زائغتين
وتعوي عواء مرا

*

من أين لك هذا العنق الشفاف
يا فتاة؟
وهاتان الشفتان المزمومتان
كجناحي الطائر؟؟
من أين لك هذه العين الكبيرة
السائلة؟
وهذا الخد اليابس الأصفر
بعشرات التجاعيد؟!

*

حركت يدها الحليبية
فرنت الأساور
وأشارت إلي أن أتقدم
فتقدمت
هب علي نعاس قديم
وكنت أرى فيما يرى الحالم
اليد الملائكية ذاتها
بمخالب الصقر.

*

في العتمة الكاملة
تحفز صدرها الهائل
وكنت أحك حجارتي الباردة
بفولاذ صراخها.

عين عمياء

النافذة المضيئة
المرتعشة في الريح كجناح الحمامة
كانت تتفرسني في الليل
وتتأمل موجوداتي:
فنجان القهوة،
السيجارة،
أصابعي وهي تنبش البياض

*

وراء الزجاج
كان يحتشد الورد والنبيذ
ويتنقل الضحك على أطراف الأصابع
فرت ضحكة
فاشتعل الحطب الكوني
بآلاف التأوهات.

*

النافذة المضيئة
انطفأت
ولكنها ظلت هناك تتفرسني
في الليل
مثل عين عمياء.

عنب مسموم

الورقة أرض
والكتابة مطر
الحصان سهم
والسهل جسد
الهواء لسان طويل
والبيوت حلوى
كل شيء يدخل الآخر
يحل فيه
ويبلله بظلاله،
إلا المرأة
فهي تأتي لتذهب
تاركة بين الأصابع
الوحشة بعنبها المسموم.

ذو الوردة

الفتى ذو الوجه الهادىء
والغرة المرتفعة فوق جبهته
كذيل الطائر
الفتى المفتون بالتشكيل الغيمي
وبالموسيقى
وبفردوس المرأة
جلس ذات مساء في شرفة الفندق
وطلب من النادل أن يحضر له
شيئا ليشربه.
غير أن النادل الطيب ابتسم له
وفاجأه بسكين
حيث جز رأسه على عجل
وزرع في عنقه زهرة حمراء

*

بعد ذلك غادر الفتى الفندق
ودار في الشوارع
وكان كلما رآه أحد
فتح فمه وصاح: يا للجنون!!

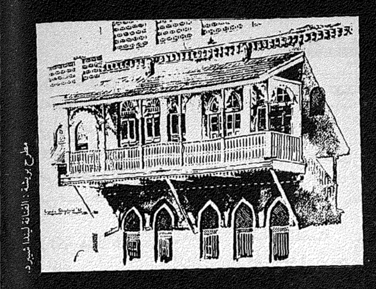
*

في الطريق
صادفته امرأة جميلة
أراد أن يبتسم لها
أو يحدثها
لكنه لم يستطع
هي مدت يدها بذهول
الى الزهرة المزروعة
في عنقه
وقطفتها.

★ شاعر من فلسطين

رؤى

تركية البوسعيدي *


مطرح بريشة: الفنانة ليندا شبيرد.

(١)

سحابة سوداء قاتمة اللون
على ما يبدو تحوم
بظلالها على
كوني
الصغير
الممتد من أرض الشروق
عابر المسافات
الى ملتقى لا نهائي

***

منظر جمالي بديع لا تشبع
العين من التمتع به
خرير الساقية وهي تسقي
أشجار الليمون والنارنج والرمان
وأصناف كثيرة من النخيل
تناغم متناسق
الظلال
وكأنها ريشة فنان
قد أبدعت في أروقة
المكان
وقفت طويلا أتأمل
معنى الاتقان
يتجسد في العين في القلب

***

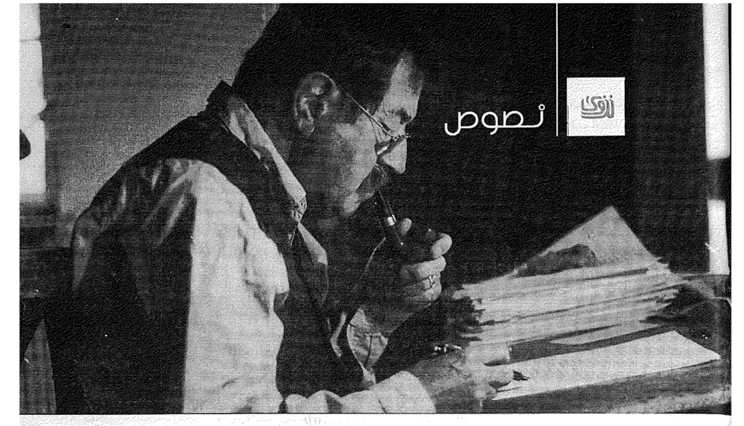
قاربت عقارب الساعة على
موعد الرحيل
من بلدتنا القديمة
الى مسكننا بالمدينة
بالمدينة يختلط السكر بالملح
الوجوه الجديدة والملونة على عدة
أشكال
فهذه المدينة
مأوى المهاجرين
والغرباء
وانطفاء القيم
والتقاليد
بنايات عالية
تناطح السحاب
ضجيج المصانع
والمركبات
يتوه العقل وسط هذا الزخم
من الزحام
هذه المدينة مأوى الغرباء
لا جار لنا ولا وفاء
لا فيء هنا
ولا ماء
هنا يفح الهجير
ويلتهب الصفاء

***

في هذا اليوم أشعر بضيق عميق
يلف عنقي
حاولت أن أهدي
من روعي
لكن دون جدوى
أدرت مفتاح تشغيل المذياع
لعلي أجد أغنية لأم كلثوم
لم أجد الا أخبار الساعة التاسعة
قتل وتدمير واغتصاب
وجدت نفسي تائهة
في هذا العالم
في هذا البعد المشبوه
المشحون بالأحقاد

★ شاعرة من سطنة عمان

مقاطع من قصيدة طويلة تحمل نفس الاسم.



جونتر جراس: طبل الصفيح

ترجمة
حسين الموزاني*

الثوب الواسع

اعترف: بأنني نزيل إحدى مصحات العناية والعلاج، حيث يراقبني ممرضي، وبالكاد يصرف النظر عني، إذ أن ثمة عينا سحرية في الباب، بيد أن عيني ممرضي ذات لون بني غير قادر على رؤيتي، أنا الأزرق العينين. لذلك لا يمكن أن يكون ممرضي عدوا لي. لقد كسبت وده، وكنت أقص على الرقيب المتطلع خلف الباب، حالما يطأ غرفتي، وقائع من حياتي،، لكي يستطيع التعرف علي، على الرغم من العين السحرية التي كانت تعوقه، بدا أن هذا الرجل الطيب كان يحترم ما رويته عليه ويقدره، فكان يخرج لي، عندما أكذب عليه بعض الشيء، تطريزاته الجديدة، لكي يظهر نفسه عارفا. وقد استقبلت الصحافة معرض ابتكاراته استقبالا حسنا، وأغرت كذلك بعض المشترين كان يعقد بابتذال خيوط القنّب التي يجمعها من غرف المرضى بعد انتهاء الزيارات ويفككها على هيئة أشباح متعددة الطبقات مرتبطة ببعضها، ثم ينقعها بالجبس ويتركها تجف، ليشكلها في دبابيس مثبتة بقواعد خشبية. وكثيرا ما كانت تراوده فكرة أن يبدع أعماله بالألوان، وكنت أنصحه بالعدول عن تلك الأفكار، مشيرا الى سريري المعدني المطلي بالدهان الأبيض، وأرجوه أن يتخيل هذا السرير المتكامل ملونا. فكان يصفع رأسه بيديه الحانيتين التضميديتين من شدة الهلع، ويحاول في الوقت ذاته أن يعبر من خلال وجهه المنكمش والمتصلب عن مخاوفه كلها، فيكف عن خططه اللونية.

وبهذا المعنى، فإن سريري المعدني ذا اللون الأبيض في هذه المصحة، يعتبر معيارا للقياس، بل إنه يعني أكثر من ذلك: فهو الهدف الذي تحقق أخيرا، وهو عزائي وسلواي، ويمكن أن يصبح عقيدتي وإيماني إذا ما سمحت لي إدارة المصحة بإجراء بعض التعديلات عليه. كأن أرفع مثلا قضبان السرير المشبكة الى الأعلى حتى لا يقترب مني أحد. ويحدث أن تقطع الزيارة الأسبوعية سكينتي المنسوجة بين قضبان الحديد البيضاء، ثم يأتي أولئك الذين كانوا يريدون انقاذي، مستمتعين بحبهم لي، والذين رغبوا من خلالي في التعرف على أنفسهم وعلى مقدرتهم وعمق احترامهم، كم كانوا يبدون فاقدي البصيرة، ومتوترين ، وبلا تربية، وهم يخدشون بقلامات أظافرهم قضباني المشبكة بيضاء الطلاء، ويخططون بأقلامهم الجافة أو زرقاء الحبر أشكالا وقحة على الشراشف، وكل مرة كان المحامي المكلف بالدفاع عني يقلب قبعته النايلون فوق القائمة اليسرى عند نهاية السرير بعدما يفجر الغرفة بتحيته العاجلة. وبقدر ما تستغرق زيارته من وقت — إن المحامين يتمتعون عادة بقابلية مندهشة على الحديث - فإنه يسلب مني بهذا العمل القاسي مرحي وتوازني.

* مترجم من العراق يقيم في المانيا.

وبعدما يضع زواري هداياهم فوق المنضدة البيضاء المكسوة بقماش من المشمع والمنتصبة أسفل اللوحة المائية لشقائق النعمان، بعد تمكنهم من استعراض محاولات الإنقاذ الجارية آنذاك، أو المزمع القيام بها، واقناعي، أنا الذي يسعون كلهم بلا كلل الى انقاذه، بذلك المستوى الراقي لحبهم للآخرين وغيرتهم عليهم، فإنهم يجدون لذة ومتعة في وجودهم ذاته.

حينئذ يدخل ممرضي لكي يهوي الغرفة ويجمع شرائط الهدايا، كان كثيرا ما يجد بعد التهوية وقتا للجلوس على حافة السرير ويفك عقد الشرائط، مشيعا جوا من السكينة في الغرفة، حتى أنني أطلقت اسم السكينة على برونو واسم برونو على السكينة.

لقد اشترى برونو مونستربيرغ ـــ أعني ممرضي، لكي أتخلى عن اللعب بالكلمات ـ خمسمائة ورقة من ورق الكتابة على حسابي الخاص. وسيقصد برونو الأعزب، والذي ليس له أطفال والقادم من ناحية «زاورلاند»، في حالة أن يبدو احتياطي الورق غير كاف، يقصد مرة ثانية دكان اللوازم المدرسية، والذي يبيع لعب الأطفال أيضا، وسيوفر لي مكانا خاليا من الخطوط وضروريا لذاكرتي التي أتمنى أن تكون دقيقة.

إنني لم أكن قادرا على أن أطلب من المحامي. أو من صديقي كليب تقديم هذه الخدمة. وأحضر لي برونو ذلك الشيء الذي كان سيمتنع أصدقائي عن احضاره، والتزاما بالحب الموصى به لي، أحضر الشيء الخطير الذي ينطوي عليه الورق الخالي من الكتابة، والذي من شأنه أن يتيح لي فرصة الاستفادة منه ولنفسي التواقة دوما الى إطلاق المقاطع الكلامية.

عندما قلت لبرونو «آه يا برونو، هل بإمكانك أن تشتري لي خمسمائة صفحة من الورق البريء» ، أجابني وهو يتطلع الى سقف الغرفة ، رافعا سبابته في الاتجاه ذاته ، ناشدا المقارنة: «تقصد ورقا أبيض يا سيد أوسكار» لكنني كنت مصرا على كلمة بريء، وتوسلت به أن يلفظها أيضا في دكان القرطاسية. وحين عاد بحزمة الورق في المساء المتأخر أراد أن يظهره باعتباره برونو الذي تحركه الأفكار. كان قد ثبت بصره مرات عديدة في سقف الغرفة الذي كان يستلهم منه تأملاته وخواطره ، ثم قال بعد فترة صمت طويلة: «إنك نصحتني باستخدام المفردة الصحيحة فطلبت ورقا بريئا ، لكن وجه البائعة اصطبغ بالحمرة قبل أن تجلب لي ما طلبت».

فشعرت بالأسف لأنني أطلقت صفة البراءة على الورق، خشية أن يلحق ذلك حديث مستطرد عن البائعات في محل القرطاسية والتزمت الهدوء، منتظرا أن يغادر برونو الغرفة، وفتحت بعد ذلك الحزمة ذات الخمسمائة ورقة. لم يكن كثيرا ذلك الوقت الذي صرفته في رفع الكتلة الورقية المتماسكة ووزنها ، وأحصيت عشر أوراق واحتفظت بالكتلة في الخزانة الصغيرة، وعثرت على قلم حبر في القارورة الى جانب ألبوم الصور، كان القلم مليئا تماما بالحبر، لا نقص فيه لكن كيف سأبدأ؟

إن المرء يستطيع أن يبدأ القصة من الوسط، ثم يسير بها متقدما أو متراجعا، بجرأة مخلفا وراءه الحيرة والارتباك. ويمكن أن يبدو المرء معاصرا فيلغي الأزمان والمسافات كلها، ليعلن ، أو يدع الآخرين يعلنون أنه قد حل معضلة المكان ـ الزمان، وكذلك يستطيع المرء أن يدعي منذ البداية بأن من المستحيل كتابة رواية في هذه الأيام، لكن يراعه سيجود فيما بعد، ومن خلف ظهره كما يقال بتسطير عمل لا مثيل له، وبتسجيل سبق أدبي ، ثم يتوج نفسه في آخر المطاف باعتباره آخر من استطاع كتابة رواية. وقد قلت في نفسي، أنا أيضا، بأن من المناسب، من ناحية ودية متواضعة التأكيد منذ البداية على أن : لا وجود اليوم لأبطال الروايات، لأن ليس هناك شخصيات فردية، ولأن الفردانية قد اختفت، ولأن الانسان بات معزولا، بحيث أن كل انسان أصبح منفردا بالقدر ذاته، ومحروما من العزلة الفردية ، ومشكلا كتلة فردية خالية من الأسماء والأبطال . ويمكن أن تكون الأمور كلها جارية على هذا المنوال ومحتفظة بمصداقية ما، لكن فيما يتعلق بي وبممرضي برونو ، فإنني أود التأكيد على أننا بطلان مختلفان تماما، حيث كان برونو يقف وراء عدسة الباب السحرية بينما كنت أنا اضطجع أمامها ، وإذا ما فتح الباب فإننا لا نتحول بالضرورة الى كتلة بلا بطل ولا أسهم على الرغم من الصداقة والعزلة.

سأبتدىء بنفسي من مسافة بعيدة إذ لا يجوز لأحد أن يعرض حياته ويسردها دون أن يتحلى بالصبر، فيذكر على الأقل نصف أجداده قبل أن يؤرخ لوجوده الشخصي، إنني أقدم إليكم أنتم الذين توجب عليهم أن يعيشوا حياة مضطربة خارج مصحة العناية والعلاج التي أرقد فيها الآن. أنتم أيها الأصدقاء والزوار الأسبوعيين الذين لا علم لهم بمخزون ورقي، إليكم كلكم أقدم جدة أوسكار من ناحية الأم.

كانت جدتي أنا برونسكي تتربع بثيابها الكثيرة ذات أصيل من شهر أكتوبر على حافة حقل للبطاطس. وفي الضحى كان يمكن رؤية الجدة وهي تنضد الأعشاب الذابلة في باقات منتظمة وفي الظهيرة تناولت قطعة خبز محلاة بالدبس الأسود. كانت قد حرثت الحقل للمرة الأخيرة قبل أن تجلس أخيرا فوق طويات ثيابها بين سلتين ممتلئتين. وأمام فردتي حذائها المتخالفتين اللتين وضعتهما بشكل عمودي كانت تتصاعد أحيانا نيران أعشاب البطاطس، متأججة باختناق

وتبعث دخانها الى قشرة الأرض الخفيفة الانحدار على نحو هادىء ومرتبك ومتكلف ، لقد حدث ذلك في العام التاسع والتسعين ، فكانت الجدة تجلس في منتصف «كاشوباي»، بالقرب من «بيساو» بل كانت أكثر قربا الى معمل القرميد، جلست الجدة آنذاك أمام «رامكاو» ، خلف ناحية «فيراك»، في اتجاه الشارع المؤدي الى «برنتاو» ما بين «دير شاو» و«كارتهاوس» ، جلست مخلفة غابة «غولد كروغ» وراء ظهرها ، وتزحزح بطرف عود محترق من خشب البندق حبات البطاطس الى قلب الرماد المتوهج.

وإذا ما كنت ذكرت للتو ثياب جدتي بشكل خاص ، وأتمنى أنني قلت بوضوح كاف، لقد جلست بثيابها ـ نعم ـ إن الفصل يحمل عنوان «الثوب الواسع» فإنني على علم تام بما أدين به الى تلك القطعة من الملابس. لم تكن جدتي ترتدي ثوبا واحدا، بل أربعة فوق بعضها، وذلك ليس بمعنى أنها كانت ترتدي ثوبا واحدا ظاهرا وثلاثة ثياب داخلية مستترة إنما كانت ترتدي أربعة أثواب ظاهرة، أحدها يحمل الآخر تحته، ترتديها وفق نظام يتيح للأثواب التناوب متغيرة يوما بعد آخر . فما كان بالأمس ظاهرا أصبح اليوم مختفيا في الأسفل، وأصبح الثوب الثاني ثالثا. وما كان في الأمس في المرتبة الثانية بات اليوم لصيقا بجلدها. وكان الثوب الذي وقف يوم أمس في المرتبة الثانية يسفر بصورة جلية عن شكله ونقشته ، أي أنه كان يسفر في الواقع عن انعدام شكله، لأن أثواب جدتي أنا برونسكي كانت تؤثر كلها لون البطاطس، فلابد أن يكون ذلك اللون يليق بها. وما عدا الطبيعة اللونية، كانت أثواب جدتي تتميز باسراف ملحوظ في استخدام القماش الكثير، وعندما تلامسها الريح فإنها سرعان ما تستدير وتنفتح ثم تتراخى بعدما تظهر الريح نوعا من الاكتفاء وتظل ترفرف حين تسكن الريح تماما، وتتطاير أثوابها الأربعة إذا ما هبت عليها الريح من الخلف، وعندما تجلس، فإن الأثواب الأربعة تتحلق حولها.

وبالاضافة الى الأثواب الأربعة المنتفخة دائما، أو المعلقة والمطوية، أو المتصلبة الفارغة والمنتصبة الى جانب فراشها، فإن جدتي كانت تحتفظ بثوب خامس لا يختلف قط عن قطع الملابس الأخرى الرمادية اللون كالبطاطس. وكذلك لم يكن الثوب الخامس في الموضع الخامس دائما. بل إنه كان يخضع للتغيير، شأنه شأن أخوته ــ إذ أن الأثواب كلها كانت تتمتع بطبيعة رجولية ــ ويرتبط بالأثواب الأربعة الأخرى التي كانت الجدة ترتديها . وكان عليه أيضا أن ينقع في برميل الغسيل إذا ما حان وقته لينشر في يوم الجمعة الخامسة على حبل الغسيل أمام نافذة المطبخ، وبعد أن يجف تضعه الجدة على لوح المكواة.

وإذا ما غطست الجدة قدميها في طشت الاستحمام في يوم كل أحد مخصص للتنظيف والخبز وغسل الملابس وكيها بعد علف البقرة وحلبها، مفضية ببعض من سرها الداخلي الى الماء الملىء برغوة الصابون، قبل أن تغادر ماء الاستحمام، لتجلس على حافة السرير، فإن الأثواب الأربعة التي ارتدتها في ذلك اليوم ، وكذلك الثوب الخامس المغسول توا تكون مفروشة أمامها على الأرضية الخشبية. حينئذ تسند الجفن الأسفل لعينها اليمنى بسبابتها اليمنى، رافضة أي مشورة تسدى لها حتى لو جاءت من شقيقها فنسنت لذلك فإنها كانت تتوصل الى قرار عاجل، وتقف منتصبة ثم تزيح جانبا بأطراف قدميها الحافية.

ذلك الثوب الذي فقد الكثير من طراوته وبريق لونه الرمادي مثل رماد البطاطس. في تلك اللحظة تحتل القطعة النظيفة المكان الذي فرغ للتو.

واحتفاء بعيسى المسيح الذي كانت جدتي تحمل عنه تصورات ثابتة محددة، فإن الثوب النظيف سيشهد خلال زيارة الكنيسة في «رمكاو» النور من جديد عبر نضارته وطراوته المتناوبة. وفي أي موقع كان جدتي ترتدي الثوب المغسول توا؟ إنها بلا شك لم تكن فقط امرأة مولعة بالنظافة، بل كانت أيضا مصابة بالغرور بعض الشيء، لذلك فإنها كانت ترتدي أجود القطع على نحو مرئي حين يكون الطقس جميلا ومشمسا.

بيد أن ذلك اليوم الذي قبعت فيه جدتي خلف موقد البطاطس كان مساء الاثنين، وقد بدا لها ثوب الأحد قريبا من يوم الاثنين ، بينما بدت لها تلك القطعة التي التصقت دافئة فوق جلدها يوم الاحد معتمة وهي تنساب على ردفيها ، وباهتة مثل يوم الاثنين نفسه، كانت الجدة تصفر على رسلها دون أن تعني لحنا معينا ، ثم نكشت بعود البندق أول حبة بطاطس ناضجة وأزاحت الرماد بعيدا الى جانب كومة الأعشاب الكامنة اللهب، لكي تمسها الريح وتبردها . وبغصن مستدق الطرف شكت حبة البطاطس الباردة المنفلقة والمتيبسة الحواف، وقربتها من فمها الذي توقف عن الصفير وصار ينفخ الرماد والتراب عن القشرة عبر شفتين جافتين ومتشققتين بفعل الريح، وكانت تغمض عينيها أثناء النفخ. وحين تعتقد أنها نفخت بما فيه الكفاية فإنها كانت تفتح عينيها واحدة بعد الأخرى، ثم تقضم البطاطس بقواطعها التي تتيح النظر الى الداخل، والتي كانت سليمة تماما ما عدا الانفراج الخفيف في وسطها، وتحتفظ في فمها المفتوح بنصف حبة البطاطس الساخنة، العجينية الشكل والتي كان البخار يتصاعد منها، وتتطلع بنظرة دائرية عبر منخاريها المنتفخين اللذين كانا يتنسمان الدخان وهواء أكتوبر، تتطلع الى الحقل حتى الأفق القريب الذي توزعت فيه أعمدة التلغراف ، وحيث أطل حوالي الثلث العلوي من مدخنة معمل القرميد. كان ثمة

شيء ما يتحرك بين أعمدة التلغراف، فأغلقت جدتي فمها وزمت شفتيها الى الداخل وقلصت عينيها، ثم أخذت تلوك البطاطس. كان ثمة شيء يتحرك بين أعمدة التلغراف، شيء ما كان يقفز، وثمة ثلاثة رجال كانوا يتقافزون بين الأعمدة في اتجاه المدخنة، ومن ثم الى الأمام، وفيما بعد تراجع أحدهم، وانطلق من جديد، بدا ذلك المتراجع قصيرا وبدينا وقد وصل الى معمل القرميد، بينما كان الآخران الطويلان والنحيفان قد أوشكا على اللحاق به عند المعمل لكنهما أخذا من جديد يتقافزان بين الأعمدة وكان القصير قد خلفهما مسافة وراءه إذ أنه كان على عجلة من أمره أكثر من النحيفين الطويلين الوثابين اللذين توجب عليهما الرجوع ثانية الى المدخنة، لأن ذلك الثالث يطوف حولها، فاقترب الآخران منه مسافة فترين، ثم انطلقا يعدوان مرة أخرى حيث اختفيا فجأة إذ لم تعد لهما رغبة في العدو، هكذا بدا الأمر، وكذلك كان الأمر مع القصير الذي سقط أثناء القفز في المدخنة خلف الأفق.

لبث الثلاثة فترة وجيزة على ذلك المنوال، أو أنهم كانوا استبدلوا ثيابهم في تلك الأثناء، أو لعلهم كانوا يضعون اللبن في قوالب القرميد ويتقاضون على ذلك العمل أجرا.

عندما أرادت جدتي استغلال فترة الاستراحة في التقاط حبة بطاطس ثانية أخطأت هدفها. وبعد حين تسلق ذلك الذي بدا قصيرا وبدينا الأفق بثيابه ذاتها، فأصبح الأفق من ورائه وكأنه سياج من خشب وبدا كما لو أنه خلّف الرجلين القافزين خلف السياج أو بين القرميد، أو في الطريق العام المؤدي الى «برنتاو»، لكنه على الرغم من ذلك كان يحث الخطى، ويريد أن يكون أكثر سرعة من أعمدة التلغراف فأخذ يقفز قفزات واسعة بطيئة عبر الحقول المحروثة والقذارة تتطاير من نعليه وهو يقفز مبتعدا عن القذارة، وبقدر ما كان يقفز بخفة وسرعة، فإنه بات يخوض في الأوحال زاحفا بدأب وتجلد. وقد بدا في بعض الأحيان وكأنه غرز في الوحل، لكنه اعتدل واقفا في الهواء، حتى أنه وجد متسعا من الوقت ليجفف العرق من جبينه أثناء القفز قبل أن تتشبث قدمه القافزة في الأرض المحروثة حديثا والتي كانت أخاديدها تقود الى الطريق العام الموازي لحقل البطاطس الشاسع. لقد تمكن من الوصول الى الممر الضيق، وحالما اختفى القصير البدين في الممر الضيق تسلق الطويلان النحيفان اللذان يمكن أن يكونا قد قاما حينئذ بزيارة لمعمل القرميد، تسلقا الأفق، وأصبح هذان الطويلان النحيفان اللذان لم يبلغا مرحلة الضعف والهزال بعد، يحرران جزمتيهما من الوحل ويسحبانهما سحبا، فأصبحت جدتي غير قادرة على شك البطاطس وإخراجها من الموقد لأن شيئا ما قد حدث في تلك اللحظة، شيء لم يكن يحدث كل يوم، إذ أن ثلاثة من الرجال البالغين المختلفي الحجم والبلوغ كانوا يتقافزون حول أعمدة التلغراف، حتى كادوا يهدمون مدخنة معمل القرميد، قبل أن يختفوا وهم يثبون في الممر الضيق، واحدا تلو الآخر، وكان القصير في المقدمة، وخلفه الطويلان النحيفان، بيد أن الثلاثة جميعهم كانوا قد بذلوا جهدا خارقا وصلابة كبيرة، وهم يجرجرون الأطيان في نعل جزمتيهما عبر الحقل الذي جنى فنسنت ثماره وأعاد ترتيبه قبل يومين.

وبعد ذلك توارى الرجال الثلاثة، فتجرأت الجدة على وخز حبة بطاطس أصبحت باردة الى حد ما، ونفخت عن قشرتها الرماد والتراب عن نحو عابر، ودستها كاملة في جوفها، وفكرت، هذا إذا كانت قد فكرت أصلا في شيء محدد: أن هؤلاء الرجال هم من معمل القرميد، ثم أخذت تلوك لقمتها بشكل دائري، الى أن قفز أحد ما من الممر الضيق فتطلعت بوحشية الى ذلك الرجل ذي الشارب الأسود والذي قطع مسافة الوثبتين التي كانت تفصله عن النار ليقف أمامها وخلفها ومن ثم الى جانب النار في آن واحد وهو يطلق الشتائم معبرا عن خوفه وقلقه ولم يكن يعرف في أي اتجاه عليه أن يمضي، إذ أنه لم يعد يستطيع العودة من حيث أتى، ولأن النحيفين الطويلين لاحا في الخلف خارجين للتو من الممر الضيق، فقد قذف بنفسه على الأرض، ثم جثا على ركبتيه. لقد كانت له عينان في الرأس أوشكتا على الانفلات من محجريهما، وكذلك كان العرق يسح من جبينه. وسمح لنفسه أن يزحف مقتربا من الجدة أكثر فأكثر بشاربه المرتعش الى أن وصل أمام النعل، فزحف ملتصقا مباشرة بالجدة، ورمقها بنظرة وكأنه حيوان صغير ممتلئ الجسد، حتى أنها قذفت بحسرة، ولم تعد قادرة على مضغ البطاطس، وتركت النعل ينقلب الى الأعلى، بل إنها لم تعد تفكر في معمل القرميد ولا في شواة القرميد، أو عمال القوالب، إنما رفعت ثوبها، كلا، لقد رفعت أثوابها الأربعة دفعة واحدة الى الأعلى بمقدار مناسب، لكي يستطيع القصير البدين الذي لم يكن يشتغل في معمل القرميد التوغل في الأسفل حتى اختفى بشاربه، بحيث أن مرآه لم يعد مثل مرأى حيوان، فضلا عن أنه لم يكن من أهالي «رامكاو»، أو «فيراك». لقد اختفى بهلعه وخوفه تحت الأثواب، غير مضطر الى الزحف على ركبتيه، ولم يعد قصيرا أو بدينا، إلا أنه مع ذلك احتل موقعه المناسب، ونسي اللهاث ورعشة الخوف، ووضع اليد على الركبة، كان هادئا كما لو أنه في يومه الأول، أو يومه الأخير، وثمة شيء من الريح كان يعبث بنيران الأعشاب، وكانت أعمدة التلغراف تحصي نفسها بصمت، وظلت مدخنة المعمل منتصبة، فردت جدتي ثوبها الظاهر على الثوب الذي يليه بنعومة وتعقل، بحيث أنها لم تشعر بالرجل المختبئ تحت الثوب الرابع، ولم تفقه أبدا من خلال الثوب الثالث طبيعة ذلك الشيء الذي أراد أن يكون جديدا ومدهشا بالنسبة لجلدها. ولأن ذلك كان مدهشا، لكنه رقد من الأعلى

بترو، وثانيا وثالثا أيضا لأن الجدة لم تفقه بعدما حدث، فقد نبشت حبتي بطاطس أو ثلاثا من الرماد ثم تناولت أربع حبات بطاطس نيئة من السلة المنتصبة تحت مرفقها اليمنى ودستها واحدة بعد الأخرى في الأعشاب المتوهجة، وغطتها بطبقة من الرماد، وصارت تقلبه حتى تصاعد منه الدخان ـ اذن ما الذي كان عليها أن تفعله سوى ذلك؟ وحالما هدأت حركة أثواب جدتي ، واستقام الدخان السائل المنبعث من نيران البطاطس والذي فقد اتجاهه بفعل خفقات الركبتين والنبش وتغيير المكان وصار يزحف من جديد بلونه الأصفر حسبما اشتهت الريح، متجها عبر الحقول صوب الجنوب الغربي، ظهر الطويلان النحيفان اللذان كانا يطاردان القصير البدين الذي هجع الآن تحت الأثواب. لقد تكشف الأمر عن أن الطويلين النحيفين كانا من حيث الصنعة ينتسبون الى أولئك الذين يرتدون قيافات الجندرمة الميدانية. فتجاوزا جدتي هرولة ، وقد قفز أحدهما فوق النار، إلا أنهما انحرفا فجأة وفي انحرافهما تجلى عقلهما، فتوقفا وأخذا يلتفتان ويدبكان بجزمتيهما، شاخصين وسط الدخان بالقيافة والجزمة العسكريتين، ثم سحبا قيافتهما الحربية وهما يسعلان ، فسحبا الدخان معهما من كتلة الدخان نفسها وازدادت حدة سعالهما عندما خاطبا جدتي، لكي يعرفا فيما إذا كانت قد رأت كولياجك، إذ أنها لابد أن تكون لمحته طالما جلست هناك عند الممر الضيق، لأن كولياجك نفسه «فر للتو من الممر الضيق.

إلا أن جدتي لم تكن قد رأت كولياجك، لأنها لم تعرف أحدا بهذا الاسم ، وأرادت أن تعرف فيما إذا كان كولياجك من معمل القرميد ، لأنها لا تعرف إلا أولئك الذين يشتغلون في المعمل. غير أن صاحبي القيافتين الحربيتين وصفا لها كولياجك باعتباره شخصا قصير القامة بدينا، لا علاقة له بالعمل فتذكرت جدتي أنها رأت رجلا تنطبق عليه تلك الأوصاف كان قد مر على عجل ، ثم أشارت بغصن رفيع، شكت فيه حبة بطاطس كانت تبعث بخارا، الى ناحية «بيساو» بما تطابق مع الهدف، وحسبما تقتضي البطاطس فلابد أن يكون الاتجاه يقع بين العمودين السادس والسابع من أعمدة التلغراف ، إذا ما عدها المرء من ناحية مدخنة المعمل، نزولا الى ناحية اليمين، وفيما إذا كان ذلك العداء يدعي كولياجك فذلك أمر لا تعرفه الجدة، فاعتذرت لهما عن جهلها وانشغالها بالنار أمام نعلها. لقد كان لديها ما يكفي من المشاغل، إذ أن النار لم تنشب في الموقد الا على نحو خافت ، متوسط القوة، لذلك فإنها لم تشغل نفسها بالآخرين الذين يمرقون من هناك، أو يقفون وسط الدخان، وأنها لم تهتم قط بالناس الذين لا تعرفهم ، بل تعلم بدل ذلك ، بأنها مكتفية بأولئك الناس المتواجدين في «بيساو» و«رامكاو» و«فيراك» ومعمل القرميد.

عندما نطقت جدتي بتلك العبارة أطلقت حسرة لكن بصوت عال لدرجة أن الرجلين المتلفعين بالقيافات الحربية أرادا أن يعرفا سبب تحسرها ، فهزت رأسها للنار، بما يعني أنها تحسرت بسبب خفوت النار، وكذلك بسبب الناس الكثيرين المنتصبين وسط الدخان، ثم قضمت نصف حبة بطاطس بقواطعها المنفرجة انفراجا واسعا، وانهمكت تماما في المضغ ، وغضت عينيها طرف الشمال.

لم يجد المتلفعان بقيافة الجندرمة في نظرة جدتي الساهمة ما يمكن الاستفادة منه ، ولم يعرفا فيما اذا كان عليهما البحث عن «بيساو» خلف أعمدة التلغراف ، فطعنا بحربتيهما كومة الأعشاب التي لم تلتهمها النار بعد، وإثر خاطرة إلهام مفاجئة قلب الرجلان في وقت واحد سلتي البطاطس المليئتين الى حد ما تحت مرفقي جدتي، وصعقا لأنهما لم يبصرا كولياجك يتدحرج من القفتين أمام جزمتيهما، إنما حبات البطاطس وحدها. وطافا بريبة حول أكوام البطاطس كما لو أن كولياجك دخل عليها أجيرا لاجئا لوقت قصير، ثم طعنا بتصويب دقيق، لكنهما على الرغم من ذلك افتقدا صراخ الهدف المطعون. وأخذ شكهما يتجه الى كل حرش مهمل والى كل جحر فأر إضافة الى التلال الصغيرة التي كومها حيوان الخلد، ليعودا مرة أخرى الى جدتي القابعة كالنبت وتقذف بالحسرات وتجذب حدقتيها تحت رموشها لتبصر عبر بياض عينيها، حيث كانت تعد الأسماء الأولى لجميع القديسين بصوت مشبع بالمعاناة، وقد ارتفع قليلا بفعل النار الخافتة الاشتعال وبسبب قفتي البطاطس المقلوبتين.

أمضى صاحبا القيافة الحربية فترة نصف ساعة كاملة، يبتعدان حينا ويقتربان من النار ويرصدان مدخنة معمل القرميد كما لو أنهما أرادا احتلال «بيساو» لكنهما أجلا الهجوم الى وقت آخر، وصارا يقربان أيديهما الزرقاء المحمرة من الموقد، ثم تناول كل واحد منهما حبة بطاطس مفلوقة قدمتها جدتي بعصاها دون أن تنقطع عن قذف الحسرات. وفي منتصف المضغ تذكر الملفوفان بالقيافة العسكرية زيهما الحربي فوثبا في الحقل مسافة مرمى حجر بموازاة نباتات الغنستر الذاوية المحاذية للممر الضيق، فاستنفرا أرنبا من مخبئه لم يكن اسمه كولياجك، ولم يعثرا إلا على حبات البطاطس الطحينية المفطورة والتي كانت تبعث بخارا ساخنا، فعزما بوداعة ودماثة خلق، مصحوبتين بشيء من الارهاق، على أن يجمعا البطاطس النيئة من جديد في القفتين اللتين اضطرا الى قلبهما في باديء الأمر حسبما اقتضى الواجب.

وفي الأخير بعدما عصر المساء سماء أكتوبر وجعلها تذري مطرا ناعما مائلا ، وغروبا كان لونه لون الحبر، شن الرجلان بخمول وتكاسل هجوما مباغتا على صخرة بعيدة

معتمة، الا أنهما تخليا عنها حين لاحظها بأنها كانت هامدة أصلا، أجهز عليها بما يكفي وبعدما راوحا قليلا بأقدامهما وشرعا يدفئان أيديهما، متبركين بالنار بالمديدة المطورة والمستفيضة الدخان سعلا في معمعة اللهب الخضراء حتى دمعت أعينهما بالدخان الأزرق قبل أن يجرجرا أقدامهما منسحبين في اتجاه «بيساو» انسحابا دامعا ساعلا. إن رجال الجندرمة الميدانيين لا يعرفون في الواقع سوى امكانيتين اثنتين لا ثالثة لهما.

لقد لف دخان النار المحتضرة جدتي برداء خامس فضفاض حتى أنها وجدت نفسها بزفراتها الحارة وأدعيتها بأسماء الأولياء الصالحين، تحت الثوب نفسه، حالها حال كولياجك.

وعندما استحال المجندان الى نقطتين متبددتين تتأرجحان ببطء في المساء بين أعمدة التلغراف ، نهضت جدتي بصعوبة كما لو أنها ضربت جذورها في الأرض، وأرادت الآن أن تقطع النمو النباتي الذي بدأته، ساحبة معها أنسجة الأرض وتربتها.

شعر كولياجك بالبرد بعدما أصبح مكشوفا دفعة واحدة وبلا قلنسوة تحت المطر،هكذا مثلما كان قصيرا وبدينا. وعلى عجل أطبق أزرار سرواله التي جعله فتحها تحت الثوب الأخير خائفا مذعورا، وكان يشعر في الوقت ذاته برغبة عارمة في العثور على مأوى، لقد عاجل الى إطباق أزراره خشية أن يتعرض عرنوصه الى البرد المباغت، إذ أن الطقس كان مشبعا بمخاطر الرشح الخريفي.

عثرت جدتي على أربع حبات من البطاطس تحت الرماد، فأعطت ثلاثا منها الى كولياجك واحتفظت بواحدة لنفسها وقبل أن تتناولها سألته فيما إذا كان من المشتغلين في معمل القرميد، على الرغم من أنها لابد وأن أدركت بأن كولياجك قد قدم من مكان آخر لا علاقة له بالقرميد، لذلك فأنها لم تضف الى اجابته شيئا، إنما حملته القفة الخفيفة وانحنت لتحمل القفة الثقيلة، ومع ذلك مازالت تحتفظ بيد طليقة لحمل المجرفة التي كانت تنكش بها الأعشاب وكذلك الفأس وصارت تتمايل بالقفة والبطاطس والمجرفة والفأس وأثوابها الأربعة، ثم يممت شطر وجهها صوب «بيساو-آباو».

لم يكن ذلك هو الاتجاه الصحيح الى «بيساو» بل أنهما خلفا معمل القرميد الى الشمال، وسارا نحو الغابة السوداء التي تقع فيها «غولكروغ» التي وقعت خلفها «برنتاو» . والى ذلك المكان تعقب يوسف كولياجك القصير البدين جدتي ولم يعد قادرا على التخلي عن أثوابها.

في الناقلة الخشبية

ليس من السهل أبدا أن أعيد تصوير سحب الدخان التي كانت تنبعث من نيران أعشاب البطاطس والخطوط المتوازية لمطر أكتوبر وأنا مضطجع هنا في السرير الحديدي المشطوف بالصابون، في سرير مصحة العناية والعلاج وتحت رحمة العين السحرية المزججة والمسلحة بعين برونو. ولو لم يكن معي الطبل الذي كان يتذكر جميع التفاصيل الثانوية والضرورية لتدوين الحدث الرئيسي على الورق، إذا ما استخدمت الطبل بتأن وإتقان. ولو لم تسمح لي إدارة المصحة باستنطاق طبلي ثلاث أو أربع ساعات يوميا، لأصبحت إنسانا بائسا مسكينا، ليس له أجداد يمكن البرهنة على وجودهم.

على أية حال إن طبلي قال في مساء ذلك اليوم من أيام أكتوبر من العام التاسع والتسعين ، وبينما كان «أوهم كروغر» يمشط بالفرشاة حاجبيه الكثيفتين المناوئتين لبريطانيا في جنوب افريقيا ، غرزت بذرة أمي ، أغنس، في رحم جدتي من قبل القصير البدين يوسف كولياجك وقد حدث ذلك ما بين «ديرشاو» و«كارتهاوز» بالقرب من معمل «بيساو» للقرميد ، تحت أربعة أثواب متماثلة اللون، وفي ظل الدخان والمخاوف والحسرات وأسئلة مجندي الجندرمة المحلية المغفلة والساذجة ونظراتهما المنطفئة التي كدرها الدخان.

لقد قامت آنا برونسكي، جدتي في سواد تلك الليلة العتيدة بتغيير اسمها الى آنا كولياجك بمعونة قسيس كان كريما في توزيع أقراص القربان المقدس، ثم تبعت يوسف، ليس الى مصر، إنما الى العاصمة الاقليمية على نهر «مولتاو» حيث كان يوسف يعمل في النقل النهري وينعم في غضون ذلك بالهدوء من متاعب الجندرمة.

ولكي أرفع من حدة التشويق والاثارة قليلا، فإنني سأحجم الآن عن ذكر اسم تلك المدينة الواقعة على مصب «مولتاو» ، مع العلم أنها جديرة بالذكر في هذه المناسبة باعتبارها محل ولادة أمي.

في نهاية يوليو من العام صفر وصفر — تقرر آنذاك مضاعفة ترسانة الأسطول الحربي القيصري - أبصرت أمي نور الدنيا في برج الأسد، حيث الثقة بالنفس والتحليق في عالم الخيال والجود والغرور والغطرسة . كان البرج الأول المسمى أيضا برج الحياة يدور دورة فلكية تركت أثرها على برج الحوت . إن تعارض الشمس مع كوكب نبتون، أي البرج السابع، أو بيت الزوجية، من شأنه أن يجلب الاضطراب، كما أن تعارض كوكب الزهرة مع زحل المعروف بجلبه لأمراض الكبد والطحال والمسمى بالكوكب المر والذي يهيمن عادة على الجدي ويحتفي بأعماله التدميرية في برج الأسد، حيث يقدم الى كوكب نبتون ثعابين الماء ويتقاضى بدلا منها حيوان الخلد، والذي يحب الكرز والبصل والشمندر والذي يقذف حمما ويفسد النبيذ، هذا الكوكب الذي يسكن مع الزهرة في البرج الثامن المميت ، نعم إن ذلك التعارض من شأنه أن يجبر

المرء على التفكير في الحوادث ، بينما كان غرس الجنين في حقل البطاطس ينبيء بسعادة مهددة وجسورة معا تحت حماية عطارد في برج الأهل والأقرباء.

على أن أضيف هنا احتجاج أمي التي كانت تنفي بأنها غرست في رحم أمها فوق حقل البطاطس، لقد حاول أبوها في حقيقة الحال ــ اعترفت الأم الى هذا الحد ــ لكن حالته آنذاك وكذلك الوضع الذي اتخذته آنا برونسكي لم يتم اختيارهما بشكل موفق بما يمهد لكولياجك المقدمات الضرورية للانجاب «لابد أن يكون ذلك قد حدث أثناء عملية الهروب، أو في عربة الخال فنسنت، أو ربما في جزيرة (ترول) حيث مستودع الأخشاب، حيث عثرنا على حجرة وملاذ لدى الملاحين . «كانت أمي تؤرخ لحيثيات وجودها بكلمات كهذه ، بينما كانت جدتي التي يفترض أنها على علم بالموضوع تهز رأسها بأناة قبل أن تبلغ العالم المحيط بها: «نعم يا بنيتي ، فوق العربة حصل ذلك، أو في (ترول) لكن ليس في الحقل: الريح كانت قوية، ثم مطرت الدنيا بجنون مثلما يقولون».

كان شقيق جدتي يدعي فنسنت ، وبعد الوفاة المبكرة لزوجته حج فنسنت هذا الى ناحية «جنستوخاو»حيث تسلم البلاغ من ماتكا جستوخوفسكا، بأنه سيشهد فيها ظهور ملكة بولندا المقبلة. ومنذ ذلك الوقت، فإنه صار ينقب في الكتب العجيبة التي كان يرى في كل عبارة فيها تأكيدا على حق المطالبة بعرش مملكة البولنديين من قبل منجبة الآلهة، وتخلى عن حقوله الصغيرة لشقيقه ، كان ابنه يان الضعيف البنية، والذي كان يميل الى البكاء دوما، يربي البط ويجمع الصور الملونة وكذلك الطوابع في زمن مبكر ينذر بالشؤم ويضمر قدرا سيئا للغاية.

الى ذلك المنزل الريفي المنذور لملكة بولندا السماوية جلبت جدتي ققفتي البطاطس وكولياجك، فعلم الخال فنسنت بحقيقة الأمر وهرع فورا الى «رامكاو» وصار يطبل في أذن القسيس لكي يتزود بأقراص القربان الرباني ويعاجل الى عقد قران آنا على يوسف، وحالما وزع جناب القسيس المثقل بالنعاس بركاته الممطوطة بفعل التثاؤب وأدار ظهره المقدس الذي زود «بهبرة» ضخمة من شحم الخنزير، ربط فنسنت الحصان أمام العربة وألقى بالعريسين في جوف العربة، ومهد أرضيتها بالتبن والجوالات الفارغة، ثم أردف يان المنتحب بصوت خافت الى جانبه على مقعد القيادة ، وأصدر أمرا للحصان بأن يخب باستقامة تامة ليشق عنان الليل : لقد كان العريسان على عجلة من أمرهما. وعبر الليل المتعب المنهك والذي كان يزداد عتمة وظلاما وصلت العربة الى مرفأ العاصمة الاقليمية. فاستضاف أصحاب كولياجك الذين كانوا يشتغلون ملاحين ، مثل شغلته، الزوجين الهاربين. وفي الحال انصرف فنسنت متوجها بحصانه صوب «بيساو» إذ كان هناك كلب حراسة ينتظر وثماني بطات لابد من إطعامها وثمة ماعز وبقرة وأنثى خنزير يجب أن تعلف إضافة الى تنويم الابن «يان»، لأنه قد تعرض الى حمى خفيفة.

أمضى يوسف كولياجك ثلاثة أسابيع كاملة متخفيا، استطاع شعره خلالها التآلف مع التسريحة الجديدة ، ثم إنه حلق شاربه وزود نفسه بأوراق صحيحة لا غبار على صحتها وعثر على عمل ملاح تحت اسم يوسف فرانكا. لكن لماذا حمل كولياجك أوراق الملاح فرانكا الذي قذف به من الناقلة الخشبية أثناء معركة بالأيدي فمات غرقا في نهر «بوغ» بالقرب من «مولدين» ولم يتم ابلاغ السلطات بموته ولماذا لم يقدم نفسه في ورش النجارة وأمام تجار الأخشاب بصفته فرانكا؟

لأنه كان قد اشتغل في ورشة نجارة في «شفيتس» بعد أن تخلى عن عمله في الناقلات، لكنه تورط هناك في مشكلة وخلاف مع رئيس ورشة النجارة الذي صادر سياجا خشبيا كان كولياجك قد دهنه بيده باللونين الأحمر والأبيض دهانا بديعا. وعلينا أن نمنح في هذا الموضع بالتحديد المثل المعروف حقه كاملا، ذلك المثل القائل بأن المرء يمكن أن يفجر الصراع من السياج، وبهذا المعنى فإن رئيس ورشة النجارة انتزع لوحين أحمر وأبيض من السياج، ثم هوى بهذين اللوحين البولنديين على ظهر كولياجك الكاشوبي، حتى جعل اللوحين حطبا أحمر وأبيض، فتحول ذلك الى دافع للمضروب لاضرام النيران الحمراء في ورشة النجارة المطلية بالجص الأبيض ذات ليلة مرصعة بالنجوم، احتفاء ببولندا المشطورة نصفين ، والتي كانت تعتبر موحدة لذلك السبب.

لقد كان كولياجك مضرم نيران متعمدا ، بل إنه قام بإشعال نيران عديدة، لأن ورش النجارة ومخازن الأخشاب المكشوفة في غرب بروسيا كلها كانت تعرض نفسها آنذاك لمشعل النيران باعتبارها مشاعر قومية ملتهبة بلونين. وطالما كان الأمر متعلقا بمستقبل بولندا، فإن مريم العذراء كانت حاضرة في كل خريف باعتبارها جزءا من العملية وكان ثمة شهود عيان ــ ربما البعض منهم مازال حيا الى يومنا هذا ـ قد أبصروا أم الرب مكللة بتاج بولندا، وقد أطلت فوق سطوح ورش النجارة المنهارة التي التهمتها النيران. أما الشعب الذي كان حاضرا في كل خريف، فإنه كان يردد أنشودة «بوغوروجسكا» ، ويمكننا الاعتقاد بأن حرائق كولياجك قد شهدت احتفالات كبيرة صاخبة: احتفالات كان يؤدي فيها القسم.

ومثلما كان كولياجك مطلوبا ومتهما بجنح مختلفة ، فإن الملاح يوسف فرانكا كان شخصا محدود الأفق ، يتيم الوالدين ، لم يؤذ أحدا قط، ولا أحد يبحث عنه أو يعرف شخصه على الاقل. وبعدما قسم يوسف فرانكا تبغ المضغ

على بضع وجبات يومية ، ابتلعه نهر «بوغ» فخلف فرانكا ثلاث وجبات من التبغ موزعة على ثلاثة أيام، إضافة الى أوراقه الشخصية، ولأن الغريق فرانكا لم يستطع الاعلان بنفسه عن غرقه، ولأنه لم يكن هناك من كلف نفسه بطرح أسئلة محرجة تتعلق بمصيره ،فقد سطا كولياجك الذي كان جسمه شديد الشبه بجسم الغريق وكذلك كان له شكل جمجمته المستديرة، سطا في البدء على فرانكا، ثم توغل زاحفا في جلده النظيف الثابت رسميا ثبوتا ورقيا، ومن بعد أقلع كولياجك عن تدخين الغليون وصار يعلك التبغ بل أنه انتزع من فرانكا أشياءه الأكثر خصوصية ، أي تعثره في الكلام ، وأخذ يتصرف في الأعوام اللاحقة بصفته ملاحا حريصاً على عمله ومهذبا، ومتلعثما الى حد ما بالكلام ويخترق غابات «نيمين» و«بورب» و«بوغ» و«فايكسل» منحدرا في اتجاه السهوب. ومن الواجب أن يشار أيضا الى أنه تدرج الى رتبة عريف في كتيبة الخيالة تحت إمرة ماكنزن، والتي كانت مكلفة بحماية ولي العهد ، إذ أن فرانكا لم يكن قد دخل الجندية ، إلا أن كولياجك الذي كان يكبر الغريق بأربعة أعوام. ترك وراءه أثرا وسمعة معيبين لدى أفراد كتيبة المدفعية في ناحية «تورن».

كان القسم الأخطر من الغزاة والنهابين والقتلة ومشعلي الحرائق يتحين الفرصة في ذلك الزمن، زمن السلب والنهب والقتل والحرائق، لممارسة مهنة مستقيمة شريفة. وكانت الفرصة تعرض نفسها آنذاك صدفة، أو تقدم نفسها للمعنيين: فأصبح كولياجك الذي انتحل شخصية فرانكا زوجا طيبا وقد برأ من ذنوبه الحمقاء، لدرجة أن مرأى عود الثقاب المشتعل أصبح كفيلا بإلقاء الرعب في نفسه. ولم تكن حتى علب الكبريت الموضوعة أمامه على طاولة المطبخ حرة بزهو وخيلاء تنجو من قبضته أبدا، هذا الرجل الذي لو لم تكن عيدان الثقاب موجودة في زمانه لاخترعها ، فصار يقذف بتلك المغريات الموسوسة من نافذة المطبخ. وكانت جدتي تجد صعوبة أحيانا في تحضير طعام الغداء في الوقت المناسب. وكثيرا ما كانت العائلة تقرفص في الظلام، لأن السراج النفطي قد انطفأت فتيلته . ومع ذلك فإن فرانكا لم يكن رجلا مستبدا وطاغية، بل كان يرافق زوجته آنا فرانكا في أيام الآحاد الى الكنيسة في «نيدرشتات» ويسمح لها بارتداء ثيابها الأربعة مجتمعة، مثلما كانت تفعل في حقل البطاطس، بصفته متزوجا منها زواجا شرعيا ورسميا، وعندما كانت الأنهار تتجمد في الشتاء بحيث تمر على الملاحين ظروف صعبة، كان كولياجك يمضي الوقت بكل هدوء وحسن أخلاق في ناحية «ترول» حيث يقطن الملاحون وعمال الشحن والتفريغ وبناة السفن ، كان يجلس هناك ويراقب ابنته التي بدت وكأنها حملت سمات الأب وصفاته، إذ أنها إن لم تترو تحت السرير ، فإنها كانت تدس نفسها في خزانة الملابس، وإذا كان هناك ضيوف ، قبعت تحت طاولة الطعام بعرائسها المخيطة من الخرق.

كانت الصبية آغنس تحب الاختفاء ، وتجد فيه أمنا وطمأنينة، ومتعة كانت تختلف نوعيا عن المتعة التي حظي بها يوسف تحت ثياب آنا.

لقد كان مشعل الحرائق كولياجك رجلا ملسوعا ملوعا بما فيه الكفاية، أكثر بكثير من قدرته على فهم الدافع الذي جعل ابنته تميل الى الاختباء.. لذلك أقام لها على شرفة الدار ذات الغرفة ونصف الغرفة، تلك الشرفة التي سمرت لتصبح خنا للأرانب ، أقام لها قمرة خشبية ، صممها حسب قياس البنت ، وفي قمرة كتلك أمضت أمي طفولتها تلعب بالدمى وتنمو. وفيما بعد، عندما دخلت المدرسة بدا وكأنها نبذت الدمى وصارت تلعب بالكريات الزجاجية وبالريش الملونة. معبرة للمرة الأولى في حيالها عن ولعها بالجمال الهش.

وربما يسمح لي المرء هنا أنا المتحرق الى سرد بداية وجودي الشخصي ، أن أعرض عن ذكر تفاصيل آل فرانكا الذين سار مجرى حياتهم بهدوء وانسياب حتى العام الثالث عشر. حين دشنت سفينة «كولومبس» قرب «شيخاو» آنذاك تمكنت الشرطة التي لا يمكن أن تنسى من اقتفاء أثر فرانكا المزيف.

حدث ذلك عندما توجب على كولياجك مثلما كان يفعل في أواخر كل صيف ،وكذلك في العام الثالث عشر، توجب عليه أن يقود ناقلة ضخمة من كييف عبر «بريبت» مخترقا القنال ، مرورا بنهر «بوغ» حتى «مودلين» ومن هناك كان عليه أن يواصل الانحدار عبر «فايكسل» . كان عدد الملاحين اثنى عشر رجلا ، تصحبهم سفينة الجر «راداونا» التي وضعت آنذاك في خدمة معمل النجارة الذي كانوا يعملون فيه فقدموا مبحرين من غرب «نويفيهر» صوب ذراع «فايكسل» المطمور حتى «اينلاغه» ، ثم تابعوا تجديفهم في نهر فايكسل طلوعا نحو «كيزمارك» ومن ثم «لتسكاو» ، و«جتكاو» و«ديرشاو» الى أن اجتازوا «بيكل» فتوقفوا في المساء عند «تورن» . هناك صعد رئيس النجارين الجديد على ظهر الناقلة ، وكان مسؤولا أيضا عن مراقبة عملية شراء الأخشاب من كييف. لمحه كولياجك للمرة الأولى أثناء الافطار على جناح الناقلة. جلسا آنذاك قبالة بعضهما يلوكان طعاما ويحتسيان قهوة الشعير وعلى الفور عرفه كولياجك.

لقد دعا ذلك الرجل الضخم، الذي شاب مقدم رأسه الصلع، الملاحين على فودكا، وملأ لهم فناجين القهوة. وفي منتصف الشرب والمضغ، وبينما كان رئيس النجارين يسقي الملاحين في طرف جناح الناقلة قدم نفسه قائلا «يجب أن تعلموا بأنني رئيس النجارين الجديد، اسمي دوكرهوف،

وأحب الالتزام والانضباط.

وبناء على رغبته ذكر الملاحون أسماءهم واحدا تلو الآخر، وهم يفرغون فناجين الفودكا في أفواههم فاهتزت حناجرهم ، كان كولياجك أول من احتسى الكأس، فقدم نفسه : «فرانكا» ، ثم ثبت بصره في دوكرهوف الذي هز رأسه مثلما كان يهزه من قبل ، وكرر المفردة الصغيرة «فرانكا» مثلما كرر من قبلها أسماء الملاحين. ومع ذلك فقد تراءى لكولياجك بأن دوكرهوف قد شدد على اسم الملاح الغريق ليس بحدة ، لكن بتأمل واضح.

أخذت «راداونا» تمخر عباب الغرين قاذفة بأكوام الطمي والرمل متفادية بمعونة النوتيين المتناوبين السيل العارم الذي لم يعرف سوى اتجاه واحد، وعلى اليمين والشمال كانت تقع الأراضي نفسها المنبسطة تارة والمتموجة بالتلال تارة أخرى وقد حصدت غلالها. وثمة أسوار من الشجيرات ودروب ضيقة وخسوف انتشرت فيه نباتات الغنستر، خسوف خال من التعرج يقع بين البيوت الفلاحية المنفردة والمتباعدة وقد أعد لهجوم سلاح الفرسان، ولفرقة الرماحين المتموضعة شمالا في حقل رملي وللخيالة الذين كانوا يتطاردون غائرين عبر الأسوار الشجرية، ولاحلام ضباط الفروسية الفتيان وللمعركة التي وقعت والتي ستقع من جديد دائما وللوحة الزيتية : حيث السطح المستوى استواء تتريا ، والفرسان المسلحين سلاحا خفيفا على الخيول المتهيجة والخيالة السيافين الذين أسقطتهم خيولهم، والقائد بمعطفه المحلى بالنياشين والذي اصطبغ بالدماء، وحيث الدرع لا ينقصه إلا زر واحد، ذاك الذي قطعه النبيل مازوفين، والخيول البيضاء التي لم يشهد لها السيرك مثيلا، تلك الخيول المستثارة المتوترة المشرشبة الأعنة، بأوردتها وشرايينها المرسومة بعناية فائقة، وبمناخيرها القانية الاحمرار والتي انبعثت منها سحب مطعونة بالرماح والحراب ورفرفت فوقها البيارق، وثمة خيول مطأطئة الرؤوس وسيوف رفيعة شطرت السماء والشفق نصفين، وهناك في الخلف ـ إذ أن لكل لوحة خلفية ما ـ ثمة قرية ملتصقة تماما بالأفق وانبعث منها الدخان قرية كانت مستسلمة وسط السيقان الخلفية للأحصنة السود، وأكواخ منحنية ذليلة علاها الطحلب ومسقفة بالقش، وفي الأكواخ نفسها ثمة مصفحات جميلة، كانت محافظة على رشاقتها ، حالمة بالغد، وراغبة أيضا في الخروج من اللوحة الى السهل الواقع خلف سدود نهر فايكسل كالمهر النحيفة التي انصبت بين كتائب الفرسان الثقيلة السلاح. وبالقرب من «فلو كلافغ» نقر دوكرهوف على ظهر كولياجك : «قل لي، يا فرانكا، ألم تكن قد اشتغلت قبل كذا وكذا من السنوات في مطحنة (شفيتس) ؟ المطحنة التي التهمتها النيران؟

فهز كولياجك رأسه نافيا بصعوبة وتثاقل كما لو أنه اصطدم بمقاومة ما، واستطاع أن يمنح عينيه تعبيرا حزينا متعبا، لدرجة أن دوكرهوف احتفظ بأسئلته الأخرى لنفسه بعد مواجهته لتلك النظرة.

عندما بصق كولياجك ثلاث مرات وهو متكيء على سياج الناقلة في «مودلين» حيث يصب نهر «بوغ» في «فايكسل» أي في الاتجاه الذي انحرفت فيه سفينة الجر«راداونا» كان دوكرهوف يقف الى جانبه ممسكا بسيجار وطلب منه نارا، فاخترقت هذه الكلمة ومعها لفظة «عود الثقاب» جلد كولياجك على الفور، فقال دوكرهوف: «يا رجل ! إنك لست بحاجة للشعور بالخجل عندما أطلب منك النار، لأنك لست فتاة ، وإلا؟ أثناء ذلك كانوا قد خلفوا «مودلين» وراءهم وهناك سرت في وجه كولياجك حمرة عجيبة لا علاقة لها بحمرة الخجل إنما كانت بمثابة انعكاس متأخر لحريق أنشبه في إحدى ورش النجارة.

ولم يحدث ما بين «مودلين» وكييف حينما طلعوا نهر «بوغ» عبر القنال التي كانت تربط بوغ بنهر «بربيت»، عندما عثرت «راداونا» على نهر الدنيبر ، قادمة من «بربيت»، لم يحدث ما يمكن اعتباره حوارا سجالا بين كولياجك ـ فرانكا ودوكرهوف. ومن الطبيعي أن يحدث شيء ما على ظهر سفينة الجر، أو بين الملاحين أنفسهم، أو بين الوقادين والملاحين ، أو بين قائد الدفة والوقادين والربان ، أو بين الربان والنوتية المتناوبين ، مثلما يحدث عادة بين الرجال ، أو ربما حدث في الحقيقة شيء ما بينهم إذ يمكنني أن أتخيل مشاجرة قد تحدث بين الملاحين الكوشبيين وقائد الدفة المولود في «شتيتين» أو أتخيل إمارة من إمارات التمرد: كالتجمع مثلا على سطح الناقلة، أو إجراء القرعة ، أو رفع الشعارات لكن دعونا نترك هذه التكهنات ، إذ لم يحدث أي نزاع ذي طابع سياسي ، أو طعان بالسكاكين بين البولنديين والألمان ولا ضجة يستلزمها الجو الذي يسود عادة إثر تمرد مكشوف ناشيء عن وطأة الظروف الاجتماعية.

لقد واصلت «راداونا» طريقها، ملتهمة الفحم بوداعة وكادت تغرز ذات مرة في طين القاع ، حدث ذلك حسبما أعتقد بعد ناحية «بلوك» بقليل ، إلا أن سفينة الجر حررت نفسها بقواها الذاتية. لم تجر سوى ملاسنة حادة وقصيرة بين الربان باربوش القادم من «نويفيهرفاسر» وأحد النوتيين الأوكرانيين ، وكان ذلك كل ما حدث ـ ولم يدون أي حدث آخر في محضر الناقلة.

وإذا ما عنّ لي أن أدون أفكارا في سجل السفينة أو أحرر صحيفة خاصة بالحياة الداخلية الدوكرهوفية المتعلقة برئاسة ورشة النجارة فيمكن أن أستعرض المغامرات والمنوعات والشبهات وتأكيدها والشكوك التي سرعان ما

كانت تتبدد. كان كولياجك ودوكرهوف خائفين كلاهما، متوجسين بل إن دوكرهوف كان أكثر خوفا من كولياجك لأنهما قد دخلا آنذاك الأراضي الروسية، فكان يمكن أن يسقط دوكرهوف من سطح السفينة مثلما سقط فرانكا المسكين من قبله - والآن فإننا قد وصلنا الى كييف — حيث أسواق الأخشاب الضخمة العملاقة والتي لا يمكن أن يحيط بها البصر، وحيث يمكن أن يفقد المرء الملاك المخصص لحمايته في فردوس ذلك الضياع والضلال الخشبيين، أو أن يقع ضحية لوح طويل انهار فجأة، أو أن تنقذ حياته بعد إصابته بلوح، ينقذ من قبل كولياجك الذي انتشل رئيس النجارين في البدء من غرين نهر «بيربت» أو نهر «بوغ» حيث جذب دوكرهوف في اللحظة الأخيرة في تلك العرصة عرصة الأخشاب الواسعة الخالية من ملائكة الحماية، وأنقذه من الانهيار الجارف لتيار الأخشاب المتساقطة فكم سيبدو جميلا لو أنني أستطيع التحدث الآن عن دوكرهوف نصف الغريق، أو نصف المهروس بفعل الألواح الخشبية، والمتنفس بصعوبة والذي حام حول عينيه طيف الموت، فهمس في أذن فرانكا المزعوم «أشكرك شكرا جزيلا يا كولياجك»، ثم يضيف بعد فترة توقف ضرورية، «لقد تعادلنا الآن، واحدة بواحدة فهيا أعبر الى الضفة الأخرى!» ولعلهما سينظران الى بعضهما بصداقة فيها مرارة، ثم يبتسمان بارتباك وحيرة حتى يكاد الدمع يترقرق من مآقيهما الرجولية وهما يشدان على أيديهما مودعين بعضهما بتردد لا يخلو من الجفاء.

إننا نعرف تلك المشاهد من خلال الأفلام المصورة ببراعة تخلب الألباب حين يخطر في ذهن المخرج أن يجعل من شقيقين يناصب أحدهما الآخر العداء شريكين في مصير واحد بعد آلاف المغامرات المستمرة الناجحة بيسر وصعوبة، وذلك عبر قدرات تمثيلية بارعة.

بيد أن كولياجك لم يجد آنذاك فرصة مناسبة يدع فيها دوكرهوف يموت غرقا، أو ينقذه من مغبة الألواح الطويلة المتساقطة القاتلة وبكل يقظة وحذر والتزاما بمصلحة شركته رتب دوكرهوف عملية شراء الأخشاب في كييف، وأشرف على تجهيز ناقلات خشب جديدة ووزع كالعادة على الملاحين نقودا روسية صحيحة، وبسخاء تام، بغية تسهيل العودة الميمونة، واستقل قطارا أوصله الى شركته التي نصبت معدات النشارة التابعة لها في مرفأ الخشب بين مصنعي السفن في «كلافيتر» و«شيشاو»، مارا بطريقه بمدينة وارشو و«مودلين» و«ايلاو» الألمانية ثم «مارينبورغ» و«درشاو».

وقبل أن أترك الملاحين يهبطون الأنهار والقنال، ليصلوا أخيرا الى «فايكسل» بعد أسابيع من الجهد الشاق، علي أن أمعن التفكير جيدا فيما إذا كان دوكرهوف قد خمن في فرانكا شخصية كولياجك مشعل الحرائق. وأود أن أقول: طالما جلس رئيس النجارين مع فرانكا الطيع السليم الطوية والمحبوب عموما على الرغم من محدودية فكره، طالما جالسه على متن ناقلة فإنه تمنى بلا شك ألا يتخذ رفيقا لرحلته لا يتورع عن ارتكاب أبشع الجرائم، على شاكلة كولياجك، وأنه قد تخلى عن تلك الأمنية في المقعد الجلدي لمقصورة القطار. وعندما وصل الى هدفه وتوقفت عجلاته في محطة «دانسغ» - ها أنني قد لفظتها الآن - كان دوكرهوف قد اتخذ قراره الدوكرهوفي، فأودع حقائبه في عربة لتنقلها الى داره، وقصد مديرية الشرطة القريبة من «فيبنفال» بهمة وعزيمة، لأنه تحرر من الحقائب، وصعد الدرجات المؤدية الى البوابة الرئيسية قفزا، وبعد برهة قصيرة من التفتيش المتمعن عثر على غرفة كانت معدة ومنظمة بشكل يوحي بالمنطق والموضوعية، أتاح لدوكرهوف تقديم تقريره المقتضب الذي لم يتناول سوى الوقائع لم يحدث ذلك بمعنى أن رئيس النجارين تقدم بدعوى، إنما ناشد بكل موضوعية أن تفحص قضية كولياجك - فرانكا، فوعدته الشرطة بتنفيذ تلك الرغبة.

وبينما كان الخشب ينزلق منحدرا في النهر ومعه أكواخ البردي والملاحون طوال أسابيع، فقد دون أثناء ذلك الكثير من الورق في مكاتب عديدة، حتى وصل الأمر الى الملف العسكري ليوسف كولياجك ذلك المدفعي عديم الرتبة والذي خدم في كتيبة المدفعية المرقمة كذا وكذا، والتي كانت متموضعة في غرب بروسيا. كان ذلك المدفعي الخسيس قد أودع الحبس المتوسط الأحكام مرتين لمدة ثلاثة أيام، بسبب ترديده لشعارات فوضوية، بلغة نصفها كان ألمانيا ونصفها الآخر بولنديا، وبصوت عال وفي حالة سكر. ولم يتم العثور على تلك الأفعال الشنيعة في أوراق العريف فرانكا الذي خدم في كتيبة الحرس الخاص الثانية المعسكرة في «لانغفور» لقد نال فرانكا هذا صيتا حسنا وحظي بانتباه ولي العهد، وحين كان ساعيا للكتيبة إبان مناورة حربية، فأتحفه الأمير ولي العهد بدرهم أميري، كان يحمل في جيبه الكثير من الدراهم الشبيهة، أما الدرهم الآخر فإنه لم يكن مسجلا في ملف العريف فرانكا، إنما اعترفت جدتي بوجوده وهي تنتحب بصوت عال، عندما استجوبت مع شقيقها فنسنت.

لم تستطع جدتي مقاومة عبارة مشعل الحرائق بالدرهم الملكي وحده، بل عرضت أوراقا تثبت عدة مرات بأن يوسف فرانكا كان قد تطوع في العام صفر وأربعة في سلك الاطفاء في منطقة «دانسغ - نيدرشتات»، وخلال أشهر الشتاء حين كان الملاحون يتوقفون عن العمل، كان رجل الاطفاء فرانكا يساهم في اخماد بعض الحرائق الصغيرة أو الكبيرة، وثمة وثيقة أخرى أعلنت عن أن رجل الاطفاء فرانكا لم يساهم فقط في إطفاء الحريق الذي نشب في مصنع القطارات «ترويل» في العام صفر وتسعة، بل أنقذ حياة اثنين من متدربي الحدادة،

وقد أدلى نقيب فرقة الاطفاء (هشت) بشهادة مماثلة، وأضاف الى المحضر «أريد أن أعرف كيف يكون شكل مشعل الحرائق الذي يقوم بإخمادها في الوقت نفسه؟ ألم أره منتصبا على سلم الاطفاء عندما أتت النيران على الكنيسة في (هوييوده) ؟ كان ينبعث كالعنقاء من النار والرماد وكان لا يطفىء النيران وحدها إنما حريق العالم كله معها، ويروي ظمأ سيدنا المسيح، وأقول لكم حقا: إن كل من يطلق لقب (حنفية النار الحمراء) على الرجل الذي اعتمر خوذة الاطفائيين والذي كان له حق المرور قبل الآخرين ويتمتع بحب شركات التأمين ويحمل في جيبه دائما حفنة من الرماد، سواء أكانت شارة أم تصرفا ما تطلبه المهنة، فإن ذلك المدعي يستحق أن يربط عنقه الى حجر الرحى..».

ربما لاحظتم أن النقيب هشت كان يعتبر بنظر متطوعي الاطفاء قسيسا واعظا بليغ العبارة، وكان يعتلي كل يوم أحد منبر كنيسة سانت باربرا في «لانغارتن» ولا يتورع عن ضرب الأمثلة بكلمات مشابهة لتلك الكلمات التصويرية على غرار رجل الاطفاء السماوي ومشعل الحرائق الجهنمي ليرسخها في أذهان رعاياه مادامت التحريات جارية بخصوص كولياجك - فرانكا.

ولأن موظفي الشرطة الجنائية لم يذهبوا الى كنيسة سانت باربرا، فضلا عن أن مفردة «العنقاء» ستتوغل في أسماعهم باعتبارها إهانة للسمو الملكي أكثر مما هي تبرير لأعمال فرانكا، فإن نشاط فرانكا التطوعي في فرقة الاطفاء قد أثر عليه سلبيا، وتم استدعاء شهود من ورش نجارة عديدة واستعين أيضا بمعطيات الدوائر المختصة وتقييماتها: لقد أبصر فرانكا نور العالم في «توخل» بينما كان كولياجك «تورني» المولد ثم أن تضاربا بسيطا شاب أقوال الملاحين المسنين والأقرباء بعيدي القرابة. كانت الجرة كثيرا ما امتلأت بالماء، فلم يبق لها في آخر المطاف سوى أن تنكسر، فعندما بلغت الاستجوابات مداها الأقصى دخلت ناقلة الأخشاب الضخمة أراضي الرايخ، وبعدما اجتازت ناحية «تورن» جرى تفتيشها تفتيشا عاديا لم يثر أي شبهة، ثم وضعت تحت الرقابة في المرافىء وأماكن الرسو.

وانتبه جدي الى المراقبة بعد أن تخطى «درشاو» على الرغم من أنه كان يتوقع المراقبة، ولعل نوبة سهو، كانت تجتاحه بين الحين والآخر وتدفع به الى حافة اليأس منعته من محاولة الفرار بالقرب من «لتسكاو» أو كيزمارك»، والتي كان مقدرا لها أن تنجح في ناحية مألوفة كتلك وبمعونة الملاحين المتعاطفين معه. وبعد «أينلاغه»، حين توغلوا في ذراع «فايكسل» المطمور حيث كانت السفن تسير ببطء وترتطم ببعضها البعض، كان ثمة قارب صيد شراعي ينزلق بمحاذاة الناقلة على نحو لافت، أو غير لافت للنظر، لكنه كان غاصا بالركاب، وبالضبط خلف «بليهنندورف» انطلق الزورقان البخاريان التابعان لشرطة الموانيء من الضفة الكثيفة البردي وشقا طولا وعرضا المياه المالحة الراكدة لذراع «فايكسل» والذي كان ينبىء عادة بالوصول الى المرسى الأخير. وخلف الجسر المؤدي الى «هوييوده» بدأ أصحاب «القيافات الزرقاء» يحكمون طوق الحصار، كان «الزرق» حاضرين في كل مكان في مستودعات الأخشاب المقابلة لمصنع السفن وفي منشأة الزوارق الصغيرة، وميناء الأخشاب المتسع على الدوام والذي بلغ ناحية «موتلاو» وجسور الرسو التابعة لورش نجارة مختلفة، حيث يأتي بعدها جسر الورشة التابع للشركة المعنية والذي كان أهالي الملاحين وعائلاتهم ينتظرون العائدين فقط في الناحية المقابلة عند «شيشاو»، حيث رفعت البيارق والأعلام، فقط هناك كان الأمر مختلفا إذ لابد أن تكون هناك سفينة جديدة جاهزة للتدشين، فاجتمع حشد غفير من الناس، حتى أن النوارس كانت مضطربة يجب أن يكون هناك حفل ما، فهل كان ذلك حفلا لاستقبال جدي؟

لم ينتبه الجد الى حقيقة الأمر إلا بعد أن أبصر أكوام الأخشاب ملغومة بأصحاب القيافات الزرقاء والزوارق البخارية التي كانت تمخر في المياه، منذرة بالشؤم، وتقذف الأمواج على الناقلات، حينئذ فقط أدرك أن ذلك البذخ والاسراف كانا مخصصين له وحده، في تلك اللحظة بالذات استيقظ قلب مشعل الحرائق، ذلك القلب الكولياجيكي العتيق، فنفض عن نفسه فرانكا الوديع متنصلا من فرانكا المتطوع في فرقة الاطفاء معلنا تخليه ملء شدقيه، وبصوت خال تماما من التعثر، عن فرانكا المتلعثم اللسان، وأطلق ساقيه للريح، هاربا عبر الناقلات والسطوح المتأرجحة، يركض حافيا فوق الأرضيات الخشبية غير المستوية قاطعا اللوح الطويل بعد الآخر في اتجاه «شيشاو»، حيث كانت البيارق ترفرف بمرح في الريح، مخترقا أكوام الأخشاب، إذ أن هناك دعائم للماء أيضا، تلقى عليها أجمل الخطابات، وحيث لا يهتف أحد باسم كولياجك ولا تسمع سوى العبارة التالية: سأعمدك باسم (SMS كولومبس)، أمريكا حيث تبلغ القدرة على إزاحة الماء تحت السفينة أربعين ألف طن، وتبلغ القوة الحصانية ثلاثين ألفا، إنها سفينة جلالته التي فيها صالة للدرجة الأولى، مخصصة للتدخين، ومطبخ للدرجة الثانية في الجناح الشمالي، وصالة جمباز من الرخام ومكتبة، إنها أمريكا، سفينة جلالته المزودة بنفق للأمواج التي يقذفها المحرك، ومتنزه فوق السفينة، فحييت خالدا تحت غار النصر، حيث رفرفت البيارق الملونة في الميناء الوطني، وحيث وقف الأمير وراء دفة القيادة وحيث كان جدي يركض حافيا، وقدماه تكادان لا تمسان جذوع الأخشاب المستديرة، متجها نحو

موسيقى الآلات النحاسية، فياله من شعب يتمتع بأمراء مثل هؤلاء كان الشعب كله يهتف باسمه وهو يقفز من ناقلة الى أخرى، حييت خالدا تحت غار النصر، وتحت صفارات الانذار في مصنع السفن، وصفارات السفن الراسية في الميناء، وصفارات سفن المهربين وسفن اللذة والمتعة، وكولومبس والحريق، وثمة زورقان بخاريان جنا من فرط الفرح وهما يمخران المياه الى جانبه من ناقلة الى أخرى، حتى قطعا الطريق عليه، لقد أفسد هذان المخربان لعبة المطاردة ، فكان على الجد أن يتوقف على الرغم من أنه كان في فورة الركض ، ووجد نفسه يقف وحيدا فوق ناقلة ويتطلع الى أمريكا، فعاجله الزورقان من الناحية الأمامية ، فكان عليه أن يقفز ورأت الناس جدي يعوم صوب ناقلة انحدرت في «موتلاو» . كان عليه أن يغوص في الماء هربا من الزورقين وأن يبقى هناك في الأعماق بسبب الزورقين فتزحزحت الناقلة فوقه، ولم تبد رغبة التوقف، فكانت تولد ناقلات جديدة على الدوام، والى الأبد: ناقلة إثر ناقلة.

أوقف الزورقان محركيهما وأخذت أزواج الأعين الصارمة الحادة تفتش فوق سطح الماء. بيد أن كولياجك ودع الأشياء والناس كلهم وداعا نهائيا، متجاهلا الآلات النحاسية وصفارات الانذار وأجراس السفن وباخرة جلالته وخطبة تعميد الأمير هاينرش ونوارس.

جلالته المخبولة، غير قادر على أن يردد : حييت خالدا تحت غار النصر، ومتجاهلا رغوة الصابون بمناسبة تدشين باخرة جلالته، متواريا تحت الناقلة عن أنظار أمريكا وعن تحريات الشرطة كلها.

لم يعثر أحد أبدا على جثة جدي. وأنا المقتنع تماما بأنه قد لاقى حتفه تحت الناقلة، يجب علي أن أكلف نفسي، لكي أحافظ على الموضوعية ، بإعادة سرد التصورات والروايات المدهشة المتباينة والمتعلقة بإنقاذه: قيل إنه عثر على فجوة بين أعمدة الناقلة الخشبية، كان حجمها كافيا لكي تبقى أجهزة تنفسه طافية. كانت تلك الفجوة ضيقة من الأعلى لدرجة أن الشرطة التي أمضت الليل كله تفتش الناقلات وأكواخ القصب فوق الناقلات لم تتمكن من اكتشافها.

وبعد ذلك وتحت جنح الظلام ـ كما قيل ـ تسلل الى ضفة «موتلاو» الأخرى، بجهد بالغ وبشيء من الحظ، ووصل الى مبنى منشأة سفن «شيشاو» ، وعثر على ملاذ في مستودع الخردة، وبعد فترة وجيزة تمكن من الوصول الى ناقلة ملطخة بالسخام والشحوم، وصلها على الأرجح بمساعدة البحارة اليونانيين الذين كانوا يعرضون اللجوء على بعض الفارين.

وادعى آخرون بأن: كولياجك الذي كان ماهرا جدا في السباحة، ويتمتع برئة ممتازة ، لم يغص تحت الناقلة، إنما قطع بقية نهر «متلاو» الواسع غوصا، وبلغ اليابسة بعد أن حالفه الحظ، ودخل منشأة سفن «شيشاو» واختلط بعمال المنشأة دون أن يثير ريبة أحد، ومن ثم اختلط بعموم الجماهير المتحمسة وردد معها أنشودة «حييت منتصرا ومكللا بغار النصر» واستمع، وهو متأهب للتصفيق ، الى خطبة تعميد الأمير هاينرش على متن سفينة جلالته «كولومبس» وانسل خلسة من الجمع بعد التدشين الناجح للسفينة، وغادر مكان الحفل بثياب كانت مبللة الى حد ما، واستقل في اليوم التالي ـ وهنا تلتقي رواية الانقاذ الأولى بالرواية الثانية ـ استقل باخرة اغريقية شهيرة وسيئة السمعة ثم اختبأ في زاوية ما.

ومن أجل إتمام الموضوع، فإنني سأذكر الخرافة التالية التي أشاعت بأن جدي انساب مع التيار على جذع شجرة طاف حتى وصل عرض البحر، حيث انتشله صيادون من محلة «بونزاك» وسلموه الى قارب بحري سويدي خارج المياه الاقليمية، ومن هناك جعلته الخرافة نفسها يستعيد عافيته ببطء وبصورة مدهشة على أرض السويد ليواصل رحلته الى مالمو، الى آخره.. لكن ذلك الكلام كله مجرد هراء وثرثرة حرية بصيادي الأسماك.

ولذلك فإنني لا أعير أي قيمة لأقوال أولئك الشهود غير الجديرين بالثقة والمنتشرين في موانيء المدن الساحلية ، والذين ادعوا بأنهم رأوا جدي في «بوفالو» الولايات المتحدة، عقب الحرب العالمية الأولى بفترة قصيرة وأنه أطلق على نفسه اسم جو كوجك، وجعل المتقولون تجارة الأخشاب مهنة له، كما أنه يمتلك ، حسب الادعاء أسهما مالية في مصانع الكبريت وعيدان الثقاب، وأنه صار أحد المقربين من شركات التأمين ضد الحرائق، وأنه أصبح ثريا فاحش الثراء، ومعزولا ، يقبع وراء مكتبه في إحدى ناطحات السحاب، ويضع في أصابعه كلها خواتم مطعمة بالأحجار الكريمة الوهاجة ويتمرن مع حراسه الشخصيين الذين يرتدون قيافات رجال الاطفاء ، ويجيدون الغناء باللغة البولندية ويطلقون على أنفسهم لقب «حراس العنقاء».

الفراشة الكبيرة والمصباح

كان هناك رجل قد ترك كل شيء وراءه، وقطع البحار العظيمة، وحط ركابه في امريكا ، وأصبح ثريا.

إنني الآن أريد الاكتفاء بهذا القدر من الحديث عن جدي، بغض النظر عما إذا كان لقب نفسه بغولياجك باللغة البولندية أو كولياجك باللسان الكاشوبي، أو جو كوجك بالصيغة الامريكية.

من الصعب جدا النقر على طبل من الصفيح بسيط للغاية، ويمكن الحصول عليه في أي محل للعب الأطفال في أي متجر، والطواف بـه فوق النـاقلات المنتشرة على امتداد النهر حتـى الأفـق ومـع ذلـك فقـد تمكنـت مـن قـرع الطبـل في مـوانيء الأخشاب والألواح العـائمة ، متجولا حول الشـواطيء، مقلبا قصب البردي، حتـى وصلت وبجهـد يسير الى أجزاء السفـن والمراكب التي لم يكتمل بناؤها بعد في منشأة «شيشاو»، ومن ثم مصنع «كلافيت» للسفـن ، وكذلك ورش تصليح الزوارق ومستـودع خـردة الحديـد في مصنـــع عـربـات القطـارات ، ومخازن جوز الهنـد عطنة الـرائحة التـابعة لمعمـل الزيـوت، وجميع الأركـان والمخابيء المعروفة لي فـوق جزيرة العنـابر والمستودعات.

لقـد فـارق جـدي الحياة، ولم يعـد يجاوبنـي، أو يظهـر اهتماما بالتدشين القيصري للسفن الجديدة، ولا بغرق سفينة كان يبـدأ يوم تدشينهـا ويستمر عادة عشرة أعـوام، أي غرق سفينة تـدعي في هذه الحالـة «كولـومبس» والتي كـان يطلق عليها لقب «مفخرة الأسطول» ، تلك السفينة التي أبحرت بكل بداهة صـوب أمريكا، وتم اغراقها فيما بعـد ، أو أنها هي التي أغرقت نفسها بنفسها، ولعلها انتشلت من جديد وأعيد بناؤها وعُـمدت ثـانية، أو تحولت الى خردة حـديدية . ومـن المحتمل أيضا إنها طفـت مرة أخـرى على السطح ، تلـك السفينة التـي كان اسمهـا «كولـومبس» ، مقلـدة جدي، وربما إنها تتجـول اليوم بأطنانها الأربعين ألفا، وصالة تدخينها وقاعة التمارين الريـاضية المنحوتـة من المرمـر، وحوض السباحـة، وقمرات التـدليك دعونـا نقـول تتجـول في عمق ستـة آلاف متر عنـد منخفض الفلبين ، أو في خليـج «امدنتيـف» كما أن من الممكـن الاطلاع على هذه التفاصيل في كتاب «فـاير» عن الأساطيل ، أو في تقويم الأساطيل ـ أعتقد أن «كـولـومبس» الأولى والثانية قد أغرقت نفسهـا بنفسها، لأن القبطان لم يعد راغبـا في مواصلة الحياة، بسبب العار الذي أسفرت عنه الحرب.

لقد قرأت على برونو جزءا من حكـاية الناقلة ، ثم طرحت عليه سؤالا، طالبا منه الاجابة بموضوعية ، فقال بحماس «إنه لموت رائع!»

وعاجـل فورا الى تحويـل جدي الغـريق الى تـوليفة مـن الأشكال المعقودة التـي كان يركبها مـن شرائط الهدايا. فكان علي أن أقتنع بإجابته وألا أهاجر الى أمريكا مترصدا الميراث.

لقـد زارنـي صديقـاي كليب وفيتـلار. كليـب جلب معـه اسطوانة جـاز فيها مقطوعتان لكنغ أوليفر، وفيتـلار ناولني بتكلف (قلبـا) من الشيكولاتـة معلقا بشريط وردي، ثـم أخذ الصـديقان يعبثـان ويقلدان مشـاهد مـن قضية محاكمتي، وتظاهرت أمـامهما بالارتياح وخلو البال مـن الهم والغم لكي ادخـل الفرح الى قلبيهما ، مثلما أفعـل عادة في أيـام الزيـارات معلنا عن استعـدادي لتلقي أكثر النكات سخفـا بقهقهة. وقبل أن يلقي كليب محاضرته المحتمة حـول علاقة موسيقى الجاز بالماركسيـة ، بدأت أقص، وبخفيـة تامـة، حكاية رجـل اندس ذات مرة تحت ناقلة خشبية عملاقـة بشكل مهول، وقد حدث ذلـك في العام الثـالـث عشر، أي قبـل فترة قصيرة من انـدلاع الحرب لكن الرجـل لم يظهر على السطح ثانية وكـذلك لم يتم العثور على جثته.

وردا على سؤال بسيط طـرحه بضجر شديـد، أدار كليب باستياء رأسه المعقود الى رقبته كثيرة الشحم، وفك أزراره ثم أطبقها من جديد، صار يقلد حركات السباحة وفعل كما لو أنه نفسه قد اندس تحت ناقلة خشبية.أخيرا نفض يده عن سؤالي، وألقى بذنب التخلي عن الاجابة على المساء المبكر. بدا فيتلار في جلسته مثـابرا تمامـا، واضعا ساقـا على ساق، حـذرا من أن تتكسر ثنيـات السروال ، مستعـرضـا نمطـا مـن السخـريـة الهجينة شـديدة النعومة والسخـرية بملائكـة السماء: «إنني موجـود الآن على ظهر النـاقلة. والجو أصبـح رائعا جـدا على سطح النـاقلة، فصار البعوض يقـرصني، إنه إذن لأمـر جيد عندمـا أكون تحت الناقلة، حيـث لا يقرصني البعـوض، وهذا أمر مريح للغاية. وأعتقد أن الحياة ممكنة تحت الناقلة ، إذا لم يكن المرء راغبا في البقاء على سطحها لينهشه البعوض».

توقـف فيتلار عـن الكلام تـوقفا عتيـدا أثبتت التجـربة الطويلة فعـاليته وتفحصني بنظرة، ثـم رفع حاجبيه اللـذين كانا مرفوعين أصلا بالفطرة ، لكي يبدو مظهره شبيها بمظهر البـومة، وقـال مشددا على عباراته بشكـل مسرحي: «إننـي أفترض أن الغريـق ، أي الرجل الذي انـزلق تحت الناقلـة، هو شقيـق جـدك، إن لم يكـن جـدك نفسـه، ولأنـه كـان يشعـر بـالمسؤوليـة إزاءك باعتبـاره شقيق جـدك أو جدك بصـورة أوضـح، فإنـه لاقى حتفه ، إذ ليس هناك شيء أشـد بغضا إليك من أن يكون لك جد حي . وعليه فإنك لست قاتل شقيق جدك، بل قاتل جدك بالذات ! ولأنه أراد أن يعاقبك قليلا، مثلما يفعل كل جـد حقيقي ، فـإنه لم يخلف لـك ما من شـأنه أن يـدخل البهجـة الى قلـوب الأحفـاد، بحيث يجعلـك تقـف على الجثـة الغريقـة المتفسخة والمترهلة لتشير اليهـا بفخر واعتـزاز ، ثم تستخدم كلمات مثل، انظروا الى جدي الميت لقد كان بطلا حقا فاقتحم الماء عندمـا كانوا يطاردونه ، لقد اختلـس جدك الجثة من العالم ومـن الحفيد معا ، لكي ينشغل بـه الحفيد والأجيال القادمـة زمنا طـويلا» ثـم ينقلب فيتـلار الطبيعي الى فيتـلار الماكر المنحنـي قليلا الى الامـام ، موحيـا بنزعتـه للمصالحة ، قافزا من نبرة مسرحية مصطنعة الى أخرى: «إنها أمريكا، فكن فـرحا يـا أوسكار لقـد أصبـح لك هـدف في الحياة، ومهمـة ، وسيحكمون عليك هنا بالبراءة وسيطلقـون سراحك، فإلى أين ستذهب إن لم تذهب الى أمريكا حيث يستطيع المرء العثور على

كل شيء مرة أخرى ، بما فيه الجد المفقود!».

ومهما غرقت إجابة فيتلار بالتجريح والتهكم المرير ، فإنها كانت تمنحني ثقة أكبر بكثير من تبرم كليب الضبابي العائم والذي لا يفرق بين الموت والحياة، وكذلك أفضل من إجابة المرض الذي أطلق صفة الرائع على موت جدي ، لسبب واحد ليس إلا ، وهو أن SMS كولومبس قد تم تدشينها بعد رحيله بفترة وجيزة وانغمرت بالأمواج ، حينئذ امتدحت أمريكا فيتلار المحافظة على الأجداد ، أمريكا، ذلك الهدف المكتسب سلفا، والمثل الأعلى الذي يجب أن أضعه نصب عيني إذا ما ألقيت بالطبل وريشة الكتابة جانبا ذات يوم ضجرا بأوروبا: «عليك أن تواصل الكتابة يا أوسكار! أفعل ذلك من أجل جدك كولياجك الثري والمتعب في آن، والذي يشتغل الآن في تجارة الأخشاب ويعبث بعيدان الثقاب في جوف إحدى ناطحات السحاب!».

حالما ودعني كليب وفيتلار ، منصرفين أخيرا قام برونو بطرد رائحة الصديقين المزعجة من الغرفة عبر عملية تهوية فعالة ومؤثرة ، بعد ذلك تناولت طبلي وطبلت، ليس لأخشاب الناقلات التي كانت تطبق على الموت إنما عزفت ذلك الايقاع المتسارع الشديد التبدل الذي لابد أن ينصت له جميع الناس في شهر أغسطس من العام الرابع عشر، ولهذا فمن الصعب علي أن أتفادى هنا، في هذا النص وصف ذلك الطريق وصفا أوليا تلميحيا على الأقل ، قبل الوصول الى ساعة ولادتي ذلك الذي كانت تقطعه جموع المشيعين المفجوعين الذين خلفهم جدي وراءه في أوروبا. فبعدما اختفى كولياجك تحت الناقلة اجتاح الخوف جدتي وابنتها آغنس وفنسنت برونسكي وابنه يان ذا التسعة عشر عاما والذين بقوا بين أهالي الملاحين وأقربائهم عند جسر المرسى التابع لورشة النجارة.

كان غريغور كولياجك الشقيق الأكبر ليوسف ، والذي استدعي أيضا للتحقيق معه واستجوابه، يقف بعيدا عن تلك التطورات ، غريغور هذا الذي لم تكن لديه سوى اجابة واحدة مستعد لترديدها أمام الشرطة كل مرة : «إنني أكاد لا أعرف شيئا عن شقيقي . ولا أعرف في الحقيقة سوى أنه يدعى يوسف وعندما رأيته لآخر مرة كان في العاشرة، أو في الثانية عشرة من عمره. وكان ينظف لي الحذاء ويجلب البيرة. إذا ما رغبت أنا، أو أمي في شرب البيرة».

إن إجابة غريغور كولياجك لم تنفع الشرطة شيئا، حتى لو كانت أم جدي محبة للبيرة حقا، بيد أن وجود كولياجك الأكبر قد نفع جدتي كثيرا . لقد بقي غريغور الذي كان قد أمضى شطرا من حياته في «شتيتين» وبرلين وأخيرا في «شنايدهمول» في داسنغ وعثر على عمل في مطحنة البارود وبعد انتهاء العام، وإيداع الأمور المعقدة التي ترتبت عن زواج جدتي من فرانكا المزيف أضابير الشرطة وملفاتها ، عقد غريغور قرانه على جدتي التي لم تكن راغبة في التخلي عن آل كولياجك ولعلها لم تسرع في زواجها الثاني لو لم يكن غريغور كولياجكيا.

لقد صان العمل في مطحنة البارود غريغور من مغبة الثوب الملون الذي ان يلحق دائما بالثوب الرمادي الكالح. أقام الزوجان ومعهم أمي في الدار نفسها ذات الغرفة ونصف الغرفة والتي كانت ملاذا لمشعل الحرائق أعواما طويلة. واتضح آنذاك بأن كل كولياجك لا يشبه الآخر بالضرورة ، فبعد أقل من عام على الزواج اضطرت جدتي الى تأجير الدكان الذي فرغ للتو في قبو الدار في «ترول» ، لتعرض فيه جميع الحاجيات القابلة للبيع من الدبوس الى الكرنب، وتحصل على بعض النقود، لأن غريغور الذي كان يتقاضى في الحقيقة أجرا كبيرا، لم يجلب الى الدار ما هو ضروري للعيش ، إنما كان ينفق ماله على الشرب . وبينما كان غريغور معاقرا للخمرة، ربما تحت تأثير أم جدي، فإن جدي يوسف كان يحتسي بسرور قدحا صغيرا من الخمر بين الحين والآخر.

لم يشرب غريغور الخمرة بسبب الحزن، بل أنه كان يشربها حتى في حالات فرحه النادرة، ولأنه كان يميل دوما الى الكآبة والانطواء فقد كان يحب الخمر ليس تحت تأثير الفرح. وأحب الشرب أيضا، لأنه كان يحب الوصول الى قاع الأمور كلها والى قراراتها بما فيها الخمرة ولم يشهد أحد أنه رأى غريغور كولياجك تخلى طوال حياته عن ثمالة قدح واحد من خمرة العرعر.

آنذاك أظهرت أمي ذات الخمسة عشر عاما والممتلئة بعض الشيء نفسها باعتبارها فتاة مفيدة فكانت تساعد أمها في الدكان فتلصق الأسعار على المواد الغذائية وتوزع البضاعة على الزبائن أيام السبت وتكتب إنذارات خالية من اللباقة لكنها مليئة بالفنطازيا ، لكي تدفع المقترضين المقصرين الى التعجيل في تسديد ديونهم. ومما يؤسف له أنني لم احتفظ بواحدة من تلك الرسائل المتوعدة المنذرة، فكم سيبدو الأمر ممتعا لو أنني اقتبست مقطعا من صرخات الاستغاثة الصبيانية تلك التي سطرتها فتاة يتيمة الأب في خطابات عنيفة اللهجة ، إذ أن غريغور كولياجك لم يكن صالحا لتعويض الأب المفقود تعويضا كاملا.

كانت جدتي وابنتها تجدان صعوبة بالغة في اخفاء صندوق الدخل المليء بالقطع النقدية النحاسية والفضية والمؤلف من طبقتين خفيفتين من الألومنيوم ، عن الأنظار الكولياجيكية السوداوية شديدة الاكتئاب أنظار طحان البارود دائم الظمأ.

وعقب وفاة غريغور كولياجك في العام السابع عشر، إثر إصابته بالانفلونزا، ارتفعت نسبة الأرباح التي كان يدرها

دكان العطارة ، لكن ليس الى حد كبير ، إذ ما الذي كان يمكن أن يباع في العام السابع عشر؟

أما الحجرة الصغيرة في الدار والتي ظلت خالية منذ رحيل طحان البارود ، لأن جدتي لم ترد السكن فيها خشية الجحيم فقد شغلها يان برونسكي ابن خال أمي ذو العشرين عاما آنذاك والذي ترك «بيساو» وأباه، عازما على تمضية فترة التدريب في دائرة البريد التابعة للمدينة المحلية بعد نيله شهادة تخرج جيدة في المدرسة المتوسطة في «كارتهاوز» ، لكنه قدم آنذاك الى دائرة البريد المركزية في دانشغ رقم ١، ليعد نفسه الى وظيفة إدارية من النوع المتوسط. وبالاضافة الى حقيبته جلب يان معه طوابع كثيرة الى بيت خالته. كان يجمع الطوابع منذ صباه المبكر، ولذلك فإن علاقته بالبريد لم تكن مجرد علاقة مهنية، بل علاقة شخصية أيضا، ومتأنية على الدوام.

كان لذلك الفتى النحيف الجسم والنحيف والمحدودب الظهر بعض الشيء وجه وسيم بيضوي الشكل، ولأنه كان وسيما وذا عينين زرقاوين، فقد شغفت به أمي ذات السبعة عشر عاما ووقعت في غرامه.

لقد أخضع يان ثلاث مرات للفحص الطبي العسكري ، إلا أنه كان يعفى من الخدمة كل مرة بسبب قامته المعوجة وحالته السيئة على العموم والتي انتشرت حولها شتى الأقاويل في ذلك الزمن الذي كان يساق فيه الاصحاء مستقيمو القامة الى ناحية «فردان» ، حيث كانت أجسادهم تمهد هناك في التراب الفرنسي على نحو أفقي كان على المغازلات أن تبدأ في الواقع أثناء التفرج على ألبومات الطوابع ،أي أثناء مقارنة الرؤوس المسننة للنسخ النادرة الثمينة، غير أنها بدأت أو جاءت بالأحرى ، بعد أن استدعى يان للفحص الطبي للمرة الرابعة. فرافقته أمي التي أرادت المرور بالمدينة لحاجة ما ، وانتظرته أمام مبنى القيادة العامة للمنطقة حيث وقفت الى جانب كابينة الحراسة التي كان يقوم بها الدفاع المدني ، وكانت متفقة مع يان على أنه سيساق هذه المرة الى فرنسا، ليشفي قفصه الصدري السقيم في هواء ذلك البلد المتخم بالرصاص. وربما أحصت أمي آنذاك أزرار الحرس المدني مرات عديدة، وخرجت بنتائج متباينة. وأستطيع أن أتخيل أزرار أصحاب القيافات العسكرية محسوبة بطريقة ما، بحيث كان الزر الذي يحسب في الأخير يعني «فردان» أي أحد رؤوس هارتمانسفالير كوبف، أو يعني نهرا صغيرا في ناحية سوم، أو مارن.

وحين فتح الشاب الظريف المفحوص للمرة الرابعة بوابة القيادة العامة للمنطقة بعد حوالي ساعة، وهبط درجات السلم الأمامي متعثرا طوق جيد أمي بذراعيه ، ثم همس في أذنها مرددا تلك المقولة التي كانت محبوبة آنذاك : «لا مؤخرة ولا عنق، سنة كاملة الى الوراء !».

فحضنت أمي يان برونسكي لأول مرة في حياتها ، ولا أعرف فيما إذا أخذته في أحضانها بسعادة بعد ذلك مثلما شعرت في تلك اللحظات.

إنني لم أطلع في الواقع على تفاصيل علاقة الحب الشابة تلك التي نشأت ابان الحرب. لقد باع يان جزءا من مجموعة طوابعه ليرضي رغبات أمي المولعة بكل ما هو جميل وأنيق وثمين وفي ذلك الوقت بدأ أيضا بتدوين يومياته التي فقدت للأسف الشديد.

كانت جدتي راضية بتحالف الشاب والفتاة، ذلك التحالف الذي يمكن أن يقال عنه إنه ذهب أبعد بكثير من مجرد صلة القرابة، لأن يان برونسكي سكن في ذلك البيت الصغير في «ترول» حتى فترة قصيرة قبل اندلاع الحرب . وقد انتقل من هناك بعدما بات من الصعب انكار وجود سيد يدعى ماتسرات، ذلك الوجود الذي اعترف به حقا. لابد أن تكون والدتي قد تعرفت على ذلك السيد أثناء خدمتها كمساعدة تضميد في المستوصف العسكري «سلبرهامر» قرب «أوليفا». كان ألفريد ماتسرات المولود في حوض الراين راقدا في المستوصف إثر اصابته إصابة بالغة بشظية اخترقت فخذه ، فأصبح بمرور الوقت محبوبا من قبل المضمدات جميعهن حبا مبهجا جديرا برجل قادم من منطقة الراين، ولا يمكن استثناء المرضة أغنس من ذلك الحب. فكان يتكيء على ذراع هذه المرضة أو تلك، ويعرج في الردهات قبل أن يتماثل للشفاء ، وكان يساعد الآنسة أغنس في أعمال المطبخ، لأن قلنسوتها البيضاء كانت متناسقة تماما مع وجهها المستدير، ولأنه، بصفته طاهيا متقاعدا، كان قادرا أيضا على تحويل المشاعر الحسية الى حساء.

بعدما اندمل الجرح بقي ألفريد ماتسرات في دانسغ، حيث عثر فورا على وظيفة وكيل تجاري لشركته الرينانية الكبيرة التي كانت تصنع الورق. وحين تراخت حدة الحرب، بدأت الناس تتسلى بتحضير معاهدات للسلام، من شأنها أن تشكل منطلقا ودافعا لحروب قادمة ، فتم اعلان قيام الدولة الحرة في المنطقة المحيطة بمصب «فايكسل» ، بدءا من «فوغلزانغ» امتدادا بموازاة «نوغات» حتى «بيكل» ومن هناك انحدارا مع «فايكسل» الى «جاكتاو» وتضم من ناحية الشمال مثلثا يمتد رأسه الى «شونفليس» ، وقوسا منحنيا يحيط بغابة «ساسكوشينر» وينتهي ببحيرة «أوتمين» متخلية عن الأراضي الواقعة في «ماترن» و«رامكاو» و«بيساو» موطن جدتي، ثم تواصل الدولة الوليدة طريقها حتى «كلاين - كاتس» على بحر البلطيق ووضعت تلك الدولة تحت وصاية عصبة الأمم المتحدة، وقد منح الى بولندا ميناء حر في أراضي دانسغ ذاتها إضافة الى الرصيف الغربي الذي

كان يضم مستودع الذخيرة وإدارة القطارات ودائرة بريد مستقلة في ميدان «هيفوليوس».

وبينما كانت طوابع الدولة الحرة تمنح الرسائل شعارات ورسومات سفن شراعية بأبهة تتناسب وأبهة المدن التجارية الألمانية فإن البولنديين كانوا يكتفون بلصق المشاهد الجنائزية على رسائلهم.

انتقل يان برونسكي الى البريد البولندي، وقد بدا انتقاله تلقائيا وكذلك اختياره لبولندا. كان هناك الكثير من الناس الذين رأوا في حصول أمي على الجنسية البولندية سببا رئيسيا لسلوكها . وفي العام العشرين هزم القائد ببلوزودسكي الجيش الأحمر بالقرب من وارشو، وظهرت المعجزة عند «فايكسل» واعتبرها الناس من أمثال فنسنت برونسكي من معجزات السيدة العذراء، في حين اعتبرها الخبراء العسكريون من معجزات الجنرال سيكورسكي، أو الجنرال فايغاند، في ذلك العام البولندي الصرف خطبت أمي من قبل ماتسرات المحسوب على تبعية الرايخ الألماني إنني مازلت مقتنعا الى حد ما بأن جدتي آنا، شأنها شأن يان، لم تكن متفقة مع تلك الخطبة، فتخلت عن الدكان، الذي انتعش آنذاك الى ابنتها.

ورحلت لتقيم مع شقيقها فنسنت في «بيساو»، البولندية واستلمت إدارة حقول البنجر والبطاطس مثلما كانت تفعل في الأزمان ما قبل الكاوليايجيكية، متيحة الفرصة لشقيقها الذي حلت به الرحمة والبركة التحدث الى ملكة بولندا العذراء ومناجاتها ومقتنعة بالتربع بثيابها الأربعة أمام نيران أعشاب البطاطس متطلعة الى الأفق الذي مازال يفصل أعمدة التلغراف عن بعضها.

بعدما وقع يان برونسكي على فتاته هدفغ، الكاشوبية الأصل والقادمة من المدينة نفسها، التي كانت تمتلك حقلا زراعيا في «راسكو»، وزواجه منها، تحسنت العلاقة بينه وبين أمي. قيل إنها قدمت يان الى ماتسرات أثناء حفلة راقصة تشبه الحفلات التي يلتقي فيها الناس ببعضهم بمحض الصدفة. وفي الحال أظهر السيدان، المختلفان في الطبع والمتفقان في علاقتهما بأمي، إعجابا لبعضهما على الرغم من أن ماتسرات كان قد وصف انتقال يان الى البريد البولندي بلهجة الرينانية العالية النبرة والقاطعة بأنه تصرف أحمق. ثم رقص يان مع أمي في حين رقص ماتسرات مع هدفغ الخشنة العظام والضخمة الجسد والتي كانت لها نظرة طافحة مثل نظرة البقرة، كانت تشيع لدى الحاضرين المحيطين بها اعتقادا بأنها حبلى على الدوام. لقد رقصوا مع بعضهم وخلاف بعضهم وكان كل واحد منهم يفكر أثناء الرقص في الرقصة القادمة، وصاروا يستبقون الايقاعات في رقصة «الزحزحة» ويتوقفون في رقصة «الفالس» الانجليزية الى أن استعادوا ثقتهم من خلال رقصة «الجارلس»، بل إنهم وجدوا في رقصة «الثعلب» متعة حسية تقترب من التدين.

حين تزوج ألفريد ماتسرات أمي في العام الثالث والعشرين والذي كان يمكن أن يكسو فيه المرء ورق جدران غرفة نومه كاملة بثمن علبة ثقاب، أي بلا ثمن في الواقع حضر يان شاهدا، أما الشاهد الآخر فكان تاجرا لبضاعة المستعمرات ويدعى مولن.

ليس لدي الكثير مما أرويه عن مولن هذا الجدير بالذكر فقط، لأنه سلم أمي وماتسرات متجر بضائع المستعمرات الكاسد والموشك على الافلاس بفعل كثرة ديون الزبائن، والذي كان يقع في ضاحية «لانغفور». لقد تسلما المتجر في الوقت الذي دخلت فيه العملة الجديدة وخلال فترة قصيرة تمكنت أمي التي كانت اكتسبت خبرة ممتازة في التعامل مع الدائنين على اختلاف أصنافهم أثناء إدارتها للدكان في «ترول والتي كانت تتمتع بحس تجاري» وبروح السخرية وسرعة البديهة، تمكنت من انعاش المتجر المهمل الى الحد الذي دفع بماتسرات الى التخلي عن وظيفة الوكيل التجاري في صناعة الورق المكتظة آنذاك بالعاملين والتفرغ للعمل في المتجر.

كان كل منهما يتمم الآخر على نحو مدهش، فكان ابن الراين يصل في تعامله مع الوكلاء أو عندما يشتري البضائع من أسواق الجملة الى القدرات والجهود ذاتها التي كانت تبذلها أمي في تعاملها من زبائن المتجر. إضافة الى ذلك جاء حب ماتسرات الى مئزر الطهاة الذي كان صالحا دائما للعمل في المطبخ والمتضمن غسل الأطباق والأواني أيضا، مما خفف العبء عن أمي التي كانت تؤثر الوجبات السريعة.

كانت شقة السكن الملحقة بالمتجر ضيقة في الواقع ومقسمة بطريقة سيئة، إلا أنها كانت تعتبر شقة برجوازية بقدر كاف، مقارنة بالشقة في «ترول» والتي كنت تعرفت عليها من خلال الأحاديث بحيث أن أمي لابد وأن تكون قد شعرت بارتياح عميق هناك في الأعوام الأولى من زواجها.

وفيما عدا الممر الملتوي قليلا والذي كدست فيه علب مسحوق الغسيل، كان ثمة مطبخ واسع، امتلأ نصفه كذلك بالبضائع وبعلب الطعام المحفوظ وأكياس الطحين وقطائف الشوفان، أما غرفة الجلوس ذات النافذتين المطلتين على الشارع والمشرفتين على الحديقة الأمامية الموشاة صيفا وشتاء بأصداف بحر البلطيق فقد كانت

عماد تلك الشقة في الطابق الأرضي . وإذا ما كان ورق الكساء يشع لونا أحمر خمريا، فإن المصطبة المنجدة كانت أرجوانية اللون، وثمة طاولة طعام قابلة للسحب، بأطراف مستديرة وأحاطت بها أربعة كراسي مكسوة بالجلد الأسود، إضافة الى منضدة تدخين صغيرة متغيرة المكان باستمرار ، كذلك تلك الأشياء كلها تنتصب بقوائمها السوداء فوق سجادة زرقاء، وكانت هناك ساعة سوداء مذهبة قائمة بين النافذتين ، وبيانو أسود أستقر عند المصطبة الأرجوانية، كان قد استأجر في البدء ، ثم سدد ثمنه بالتقسيط ومقعد عزف دوار وضع على جلد مدبوغ طويل الوبر. وفي الجهة المقابلة ثمة بوفيه أسود مشبك بقضبان بيضاوية ثقيلة وأبواب رسمت عليها صور فاكهة قاتمة السواد، نضدت خلفها الأواني وشراشف السفرة وقد ركب البوفيه على دولاب أسود اللون وكانت هناك فجوة صغيرة بين إناء من البلور وكأس سباق أخضر ربحه الزوجان في اليانصيب، واكتملت الغرفة بفضل أمي وشطارتها بجهاز راديو ذي لون بني.

كانت حجرة النوم مطلية بالدهان الأصفر، ومطلة على فناء المنزل المؤجر ذي الطوابق الأربعة. أرجو أن تصدقوا إذا ما قلت لكم إن قبة سرير القلعة الزوجية كانت زرقاء ، فاتحة الزرقة، وتحت الضوء الأزرق الخفيف كانت ثمة صورة مؤطرة شفافة الزجاج تمثل مريم المجدلية وهي تكفر عن ذنوبها في المغارة ، شاحبة الجسد، تنفث بحسراتها الى اليمين نحو الزاوية العليا للصورة ، وقد أطلت أطرافها العديدة من ناحية الصدر، لدرجة أن المرء كان يضطر كل مرة الى احصائها من جديد لاعتقاده بأنها أكثر من عشرة. وقبالة سرير الزوجية ربضت خزانة الملابس البيضاء بأبوابها المزودة بالمرايا، وعلى شمالها منضدة أدوات الزينة، وعلى يمينها كومدينو ذو سطح من الرخام ، وعلق تحت السقف مباشرة طبقان من الخزف الصيني، لم يربطا بالقماش مثلما ربطت الأطباق الخزفية الأخرى في غرفة الجلوس ، إنما بذراعين من النحاس الأصفر، طبقان من خزف وردي أطلت من ورائه اللمبات الصغيرة جلية للعيان ناشرة الضياء في كل مكان، هكذا كانت مصابيح غرفة النوم.

لقد قرعت طبلي اليوم طوال فترة كلها، طارحا عليه الاسئلة، لأنني أردت أن أعرف فيما إذا كانت لمبات غرفة نومنا بأربعين ، أم بستين واط. ولم تكن تلك الأولى التي طرحت فيها هذا السؤال الجوهري علي وعلى طبلي في آن واحد. كنت غالبا ما احتاج الى ساعات طويلة لكي أجد طريقي الى المصابيح من جديد. ألم يتوجب علي كل مرة أن أنسى آلاف الأضواء أثناء دخولي ومغادرتي المنازل الكثيرة التي كنت أبعث فيها اليقظة ، أو النوم من خلال أزرارها الكهربائية المناسبة لعلي أخرج، عبر التطبيل الخارق للعادة من غابة الأجساد الضوئية العادية المألوفة ، وأتلمس طريقي الى غرفة نومنا؟

لقد وضعت أمي في البيت، وعندما جاءتها آلام المخاض كانت تقف في المتجر، تعبيء السكر في أكياس الورق الزرقاء ذات نصف الكيلو أو ربعه. وقد تأخرت عملية نقلها الى مستشفى الولادة لذلك استدعيت قابلة عجوز كانت تسكن في شارع هيرتا ، قريبا من دارنا، والتي لم تعد تمارس مهنتها إلا نادرا فقدمت لنا المساعدة في غرفة النوم لكي ننفصل أنا وأمي ، عن بعضنا.

انني أبصرت نور العالم هذا في هيئة لمبتين كل واحدة منهما بقوة ستين واط. ولذلك فإن نص الكتاب المقدس يحضرني الآن : «أمر الرب بالضوء فجاء الضوء»، تماما مثلما كانت الدعاية الخطية الناجحة لشركة «أوسرام» وما عدا التصدع الاجباري الذي حدث في السد، فإن ولادتي تمت بيسر، فتحررت بسهولة من الوضع الرأسي الذي كثيرا ما امتدحته الأمهات وخبراء الأجنة والقابلات على السواء.

دعوني أقول على الفور : إنني كنت من الأطفال الرضع المرهفي السمع والذين حسم تطورهم الذهني والروحي منذ الولادة ، ولم يعد أمامهم سوى أن يؤكدوا شخصيتهم ويثبتوا وجودهم على الدوام. وبمقدار ما كنت متحررا من كل شكل من أشكال التأثير عندما كنت جنينا، فإنني لم أصغ قط إلا لنفسي وحدها، مقدرا في الوقت ذاته أهمية اللهو والعبث بسائل الرحم، فكنت أتنصت بحس نقدي الى التصريحات التلقائية الأولى التي كانت يطلقها والداي تحت اللمبات. كانت أذناي متيقظتين مرهفتين الى حد بعيد ومهما شيع عن صغرهما وانثنائهما والتصاق صيوانهما وظرفهما، فإنهما كانتا تحتفظان لي بكل هتاف أو نداء مهم كان يطرح نفسه بصفته انطباعا أوليا. بل أكثر من ذلك. لقد كان دماغي شديد الصغر يحلل كل ما كانت تلتقطه أذناي لأقرر بعدها فيما إذا كنت سأنفذ تلك الفكرة ، أو أن أتخلى عنها بالضرورة.

قال السيد ماتسرات الذي أعتبر نفسه والدي : «انه ولد، وسيتسلم المتجر في المستقبل وأخيرا أصبحنا نعرف لماذا كنا نكد ونكدح طوال الوقت».

لكن أمي لم تفكر في المتجر، إنما في تجهيز لوازم ابنها: «انني أعرف أنه صبي، حتى لو كنت صرحت بعض المرات بأنني سأنجب بنتا».

وهكذا نشأت علاقتي المبكرة بالمنطق النسوي، وكنت سمعت آنذاك كلاما من وراء ظهري : «إذا بلغ أوسكار سن الثالثة فسيحصل على طبل».

عندما كنت أعقد المقارنات والموازنات بين وعود الأم والأب وقتا طويلا ، راقبت خلالها أنا أوسكار شخصيا وأصغيت بنفسي الى فراشة ليلية ضلت طريقها الى الغرفة., كانت تحوم، متوسطة الحجم ومشعرة ، لتخطب ود اللمبتين ، وتلقي بظلالها على المكان بجميع محتوياته حتى أنها أطبقت عليه بحركات ظليلة مرتجفة ، لم تكن تتناسب مع حجم جناحيها وامتدادهما، وأخذت تحسسه وتجعله واسعا، لم تكن لعبة الضوء والظل أثارت اهتمامي بقدر ما أثاره الصوت الذي كان يتصاعد في المجال الفاصل بين اللمبة وخفقات الفراشة . وصارت الفراشة ترغي وتزبد، كما لو أنها سوف لا تحصل أبدا على فرصة مماثلة في وقت لاحق للتحدث ساعة الى الضوء وكما لو أن محاورتها مع المصباح كانت آخر اعتراف لها، ونوع من الغفران وزعته اللمبتان، غفران لا يتيح فرصة قط للاثم والجنوح. واليوم فإن أوسكار يقول بسذاجة . إن الفراشة كانت تطبل. لقد سمعت الأرانب والثعالب والسناجب تطبل. كما أن بإمكان الضفادع جلب الزوابع والأمطار عبر التطبيل . ويقال عن نقار الخشب إنه يستدرج الديدان من مخابئها بالتطبيل، وأخيرا فإن الانسان يضرب على النقارة الضخمة والصناجة والرق والطبل ويتحدث عن مسدسات التطبيل ونيرانها ، كما أنه يتحدى الانسان الآخر بالتطبيل ، أو يشاركه القرع ، وكان هذا ما يفعله صبيان التطبيل ومراهقوه. بيد أن هناك مؤلفين موسيقيين يدونون النوتات لعازفي الآلات الوترية والايقاعية ، ولعلي استطيع هنا التذكير بالمعزوفات الموسيقية الكبرى والصغرى والاشارة أيضا الى محاولات أوسكار حتى ذلك الوقت، وهذا الكلام لم يكن موجها الى عربدة التطبيل التي أقامتها الفراشة الليلية على لمبتين بقوتي ستين واط بمناسبة ولادتي . ربما هناك زنوج في افريقيا السوداء ، أو زنوج يعيشون في أمريكا دون أن ينسوا أفريقيا، وربما هناك أناس منتظمو الايقاع يضاهون فراشتي في العزف، أو يقلدون الفراشات الافريقية ـــ التي هي عادة أكبر حجما وأشد فتنة من فراشات أوروبا الشرقية ـ أناس يطبلون بجموح صارم وبانتظام أيضا، لكنني سأحتفظ بمقاييسي الأوروبية الشرقية، متمسكا بفراشتي الليلية متوسطة الحجم والمنقطة باللون البني والتي حامت ساعة ولادتي ، تلك الفراشة التي أعتبرها أستاذة لأوسكار.

وقع ذلك الأمر في الأول من سبتمبر , كانت الشمس تقف في برج العذراء ، فقدمت الرعود والأعاصير الصيفية المتأخرة من بعيد ، واهتزت لها الصناديق والدواليب في الدار طوال الليل، لقد جعلني عطارد أتمتع ببصيرة نقدية مرهفة وجعلني الكوكب السابع أتمتع بسرعة الخاطرة ، ووهبني كوكب الزهرة نعمة الاقتناع بالسعادة الصغيرة،ودفعني المريخ الى التمسك بتفوقي والايمان بطموحي، ثم ارتفع برج الميزان في مواجهة الافق الشرقي ، فصيرني حساسا ، وحثني على المبالغة، وحل نبتون في مجال الكوكب العاشر ، أي في برج منتصف العمر، فغرسني بين أرض المعجزة وخيبة الأمل. وكان زحل الذي وقف في مجال الكوكب الثالث قبالة المشترى هو الذي وضع أصلي ونسبي موضع الشك والتساؤل.

لكن من ذا الذي أرسل الفراشة وسمح لها ، وللجلبة التي ولدتها الرعود والأعاصير ذات النكهة التعليمية، أن تصعدا في ذلك الصيف المتأخر من حدة الرغبة في اقتناء طبل الصفيح الذي وعدتني به أمي ، تجعل من تلك الآلة المشتهاة شيئا ملموسا ومدركا وسهل الاستعمال؟

وأثناء تظاهري بالصراخ وتصنعي لبراءة الطفل الرضيع الأزرق والأحمر الجلد، توصلت الى قرار مفاده أن أرفض اقتراح أبي المتعلق بمتجر بضاعة المستعمرات رفضا قاطعا وأن أتفحص في الوقت المناسب وبعين الرضا، الرغبة التي أفصحت عنها أمي والمتعلقة بعيد ميلادي الثالث.

والى جانب تلك التأملات النظرية المرتبطة بمستقبلي أصبحت متأكدا من أن أمي ومعها الأب ماتسرات لم يتمتعا بالعضو الجسدي اللازم لفهم إحتياجاتي وقراراتي والقبول بها عند الضرورة . وهكذا ظل أوسكار راقدا تحت اللمبة دون أن يفهمه أحد، مستنتجا بأن الأمر سيبقى على تلك الحال خمسين أو ستين عاما، الى أن يحدث التماس الكهربائي الذي يقطع التيار الكهربائي عن مصدر النور، ولذلك السبب بالذات فقدت القابلية على الفرح والنشوة قبل أن تبدأ هذه الحياة تحت ضوء اللمبات، بيد أن الطبل الموعود هو الذي منعني من إعطاء فكرة العودة الى الوضع الجنيني الرأسي أهمية خاصة ، فضلا عن أن القابلة فقد قطعت آنذاك حبل السرة ، فلم يعد هناك في نهاية الأمر ما يمكن القيام به.

العاصمة القديمة

ياسوناري كاوا باتا

ترجمة : **صلاح نيازي***



بريشة : كيتاجاوا اوتامارو. اليابان.

أزهار الربيع

اكتشفت تشيكو البنفسجتين تتفتحان على جذع شجرة الاسفندان القديمة «عجبا». لقد أزهرتا مرة ثانية هذا العام»، قالت بينما كانت تواجه رقة الربيع.

كانت شجرة الاسفندان، بالأحرى واسعة لحديقة صغيرة كهذه في المدينة، الجذع أوسع من خصر تشيكو. ولكن هذه الشجرة القديمة بلحائها الخشن المغطى بالأشنة ليست من الأشياء التي يمكن لأحد من مقارنتها بجسد فتاة بريء.

جذع الشجرة منحن قليلا الى اليمين بمستوى خصر تشيكو تقريبا ، وعلى ارتفاع أعلى من رأسها، يميل حتى أكثر، فوق الميلان ، امتدت الأغصان الى الخارج مشرفة على الحديقة، أما نهايات الأغصان الأكثر طولا فقد تدلت بفعل ثقلها.

تحت الميلان الواسع مباشرة ، مكانان مجوفان نمت في كل منهما بنفسجة، في كل ربيع تطلعان أزهارا، ومنذ أبعد ما يمكن أن تتذكره تشيكو، فإن البنفسجتين موجودتان هناك على الشجرة.

كانت البنفسجة العليا والبنفسجة السفلى، منفصلتين عن بعضهما بمقدار قدم تقريبا «هل ستلتقي البنفسجة العليا والبنفسجة السفلى أبدا؟ هل تعرفان بعضهما بعضا؟» تساءلت تشيكو . ولا معنى أن نقول إن البنفسجتين «تلتقيان» أو تعرفان» بعضهما بعضا؟

في كل ربيع هناك في الأقل ثلاثة، وفي بعض الأحيان خمسة براعم في البنفسجتين، في التجويفين الصغيرين . حدقت تشيكو فيهما من الرواق الداخلي الذي يؤدي الى الحديقة، رافعة تحديقتها من قاعدة شجرة الاسفندان. كانت تشيكو في بعض الأحيان تستثار من «حياة» البنفسجتين على الشجرة. وفي أحيان أخرى، تروع «وحدتهما» قلبها.

«أن تولد في مكان كهذا، وتمضي تعيش هناك..»

ولو أن الزبائن الذين يجيئون الى الدكان، أعجبوا بشجرة الاسفندان الرائعة، إلا أن قليلا منهم انتبه الى البنفسجتين وهما تتفتحان عليها، باتت الشجرة قوية بمرور الزمن ، وأعطت الاثنان للجذع القديم وقارا وأناقة، البنفسجتان الصغيرتان الساكنتان هناك، لم تلفتا الانتباه.

إلا أن الفراشات يعرفنهما. وفي اللحظة التي انتبهت تشيكو الى البنفسجتين ، جاءت عدة فراشات بيضاء صغيرة مرفرفة عبر الحديقة قرب البنفسجتين ، أشرف بياضها الراقص بالتماع لتباينه عن شجرة الاسفندان التي بدأت للتو بفتح براعمها الحمراء الصغيرة خاصتها، أزهار وأوراق البنفسجتين ، ألقت ظلا خفيفا على الاخضرار الجديد للطحالب على جذع شجرة الاسفندان.

كان يوما مغيما ربيعيا ناعما.

جلست تشيكو في الرواق ناظرة الى البنفسجتين على الجذع الى أن مرت الفراشات.

«لقد تفتحتما من أجلي ثانية»، أرادت تشيكو أن تهمس.

عند قاعدة شجرة الاسفندان ، تماما تحت البنفسجتين انتصبت مشكاة قديمة، قال والد تشيكو مرة لها إن التمثال الواقف المنحوت على القاعدة هو تمثال المسيح.

«هل أنت متأكد انه ليس مريم؟» سألت تشيكو. «ان تمثال مريم الكبير في معبد «كيتانو تنجن» يشبه تماما هذا التمثال.

★ شاعر ومترجم من العراق يقيم في لندن.

«انه المسيح» قال والدهما ببساطة. «انه لا يحمل طفلا».

«إي . بالطبع» تشيكو وافقت . ثم سألت، «هل كان يوجد مسيحيون بين أسلافنا؟».

«لا . من المحتمل إن حدائقيا أو حجارا وضعه هنا. انها ليست مشكاة من نوع غير معروف».

إن هذه المشكاة المسيحية ربما صنعت في الفترة التي كان فيها الدين محرما. كان الحجر غير المصقول هشا لذا فالنقش البارز حت وانكسر بفعل مئات السنين من الريح والمطر، ما يمكن تمييزه هو الرأس والجسم والساقان فقط. حتى حينما كان جديدا فمن المحتمل انه كان نحتا بسيطا، كان الردفان طويلين يلامسان الأرض تقريبا. تبدو اليدان متكتفتين في صلاة، ولكن ما من أحد بقادر على أن يؤكد من مجرد النتوء الصغير عند الساعد، مع ذلك فالانطباع مختلف عن تمثالي بوذا أو الآلهة الحارسة .

لا فرق إن كانت هذه المشكاة المسيحية في يوم ما رمزا لايمان أو لا شيء أكثر من حلية قديمة غريبة، فإنها الآن أسفل شجرة الاسفندان القديمة في حديقة محل عائلة تشيكو، بفضل أناقتها الأثرية، وإذا صادف وأن أثارت انتباه أحد الزبائن ، فإن والد تشيكو سيخبره أنه تمثال المسيح، ولكن قليلا من الباعة الذين جاؤوا لاحظوا المشكاة الداكنة في ظل شجرة الاسفندان الكبيرة حتى اذا رآها شخص ، فإنه لن ينظر اليها بدقة أبدا، فمشكاة أو مشكاتان في حديقة شيء متوقع. غضت تشيكو نظرتها عن البنفسجتين في الشجرة ونظرت الى المسيح، وعلى الرغم من أنها لم تدخل في مدرسة تبشيرية إلا أنها كانت قد ذهبت الى الكنيسة وقرأت العهدين القديم والجديد حتى تكون معتادة على اللغة الانجليزية إلا انها شعرت أن المشكاة القديمة لا تستحق أن تقدم لها الأزهار أو الشموع المنذورة، ليس هناك من صليب منحوت في أي مكان عليها.

فكرت في بعض الأحيان أن البنفسجتين فوق نحت المسيح على انهما قلب مريم. مرة أخرى رفعت تشيكو عينيها عن المشكاة الى الأزهار. فجأة تذكرت الجدائد الصرارة التي كانت تربيها في جرة.

كانت تشيكو قد بدأت بتربية الجدائد بعد أن وجدت لأول مرة البنفسجتين على شجرة الاسفندان القديمة بزمن طويل، كان ذلك قبل أربع أو خمس سنوات ، لقد سمعتها تسقسق في ردهة بيت إحدى صديقاتها الطالبات، وتسلمت عددا منها كهدية.

«مخلوقات مسكينة تعيش في جرة..» قالت تشيكو . ولكن صديقتها أجابت أن ذلك أفضل من إبقائها في قفص وتركها تموت فيه، وقالت توجد حتى صوامع ربتها بكميات كبيرة وباعت البيوض. يبدو أن هناك كثيرين لديهم ميول متشابهة.

جدائد تشيكو في هذه السنة زادت من عددها. لديها جرتان. في كل سنة حوالي اليوم الأول من شهر يوليو يفقس البيض، وفي حوالي منتصف أغسطس تبدأ الجدائد بالسقسقة . لكنها ولدت، سقسقت باضت، وماتت وكل ذلك في داخل جرة مظلمة مزنوقة، مع ذلك فمادامت تحفظ النوع فربما هي أفضل من تربية نسل جديد قصير العمر في قفص. ولكن الجدائد قضت كل حياتها في جرة إنها كل الدنيا لها، لقد سمعت تشيكو عن أسطورة صينية قديمة «الكون في جرة»، وفيها قصر في جرة مملوءة بالنبيذ الفاخر والأطعمة الشهية من كلا البر والبحر. إنها وهي منعزلة عن العالم الخسيس، مملكة منفصلة، عالم مسحور، هذه الحكاية واحدة من كثير من خرافات السحرة والسحر.

بالطبع إن الجدائد لم تدخل الجرة لأنها قطعت الصلة بالعالم. ربما انها لا تدرك أين هي لذا استمرت تعيش.

ما أدهش تشيكو أكثر من أي شيء آخر، بشأن الجدائد، إنها لو لم تدخل الذكور المجلوبة من منطقة أخرى لكانت الحشرات التي فقست معوقة النمو وضعيفة نتيجة للاستيلاد الداخلي، ولمنع ذلك فإن هواة مربي الجدائد يتاجرون بالجدائد الذكور، الان هو فصل الربيع ، ولن تبدأ الجدائد بالسقسقة إلا في أواخر الصيف، ومع ذلك فثمة صلة ما بين الجدائد والبنفسجتين في التجويفين في شجرة الاسفندان.

لقد وضعت تشيكو الجدائد في الجرة بنفسها ولكن لماذا جاءت البنفسجتان لتعيشا في مكان ضيق كهذا؟ تفتحت البنفسجتان وفي هذه السنة ، أيضا، فإن الجدائد ستفقس وتبدأ بالسقسقة.

«حياة طبيعية».

نسمة رقيقة عبثت بشعر تشيكو لذا دست ما نفر منه وراء أذنها. تأملت نفسها بالمقارنة مع البنفسجتين والجدائد.

«وأنا ...»

كانت تشيكو المنتبه الوحيد للبنفسجتين الصغيرتين في هذا اليوم الربيعي، اليوم الذي اندلع بحيوية الطبيعة.

دلت الأصوات من الدكان على أن شخصا ما، كان يغادر للغداء، لقد حان الوقت تقريبا، لأن تتهيأ لتخرج وتشاهد أزهار الكرز.

كان ميزوكي قد زار تشيكو قبل يوم ودعاها لمشاهدة أزهار الكرز في معبد «هيئان». وكان أحد زملاء شينيتشي في المدرسة يشتغل محصل تذاكر في مدخل حديقة المعبد لحوالي أسبوعين. سمع شينيتشي من هذا الزميل، أن الأزهار الآن هي في أوجها.

«يبدو أنه مراقب يقظ، ذلك شيء أكيد» ضحك شينيتشي برقة. كانت ضحكته ساحرة.

«هل سيراقبنا نحن أيضا؟ تساءلت تشيكو.

«انه البواب ، أليس كذلك؟ يدخل أي واحد، » ضحك

شينيتشي ثانية بابتهاج. «ولكن إذا لم ترق لك الفكرة فسنذهب على انفراد ونلتقي في مكان ما، في الحديقة تحت الأشجار. يمكنك مشاهدة الأزهار التي تودين مشاهدتها بمفردك إنها ليست من نوع الأزهار التي تضجرك».

«إذا كان ذلك صحيحا، فلماذا لا تذهب وتراها لوحدك؟»

«سأفعل ، ولكن لا تلوميني إذا ما هبت عاصفة ممطرة هذه الليلة وسقطت كل الأزهار من الأشجار».

«عندئذ سنرى كم تبدو أنيقة هي الأزهار على الأرض».

«تظن أن لاناقة الأزهار الساقطة علاقة برقودها وهي منقوعة بالمطر والطين على الأرض».

«لا تكوني مشاكسة».

«من؟ أنا؟».

غادرت تشيكو البيت مرتدية كيمونو لا تثير الانتباه.

كان معبد «هيئان» معروفا جدا «باحتفال العصور» . بني المعبد عام ١٨٩٥، في السنة الثامنة والعشرين من حكم الامبراطور «ميبجي» إكراما للامبراطور «كانمو» الذي أنشأ العاصمة «هيئان» في كيوتو قبل ألف عام، لذا فإن صالة المعبد ليست قديمة جدا، قيل إن البوابة وصالة العبادة قد جعلتا على طراز أل«أوتيمون» و«صالة الدولة الكبيرة» في العاصمة الأصلية «هيئان» وقد زرعت هناك أيضا شجرة برتقال من اليمين، وشجرة كرز من اليسار. فكوميئي الذي كان امبراطورا قبل أن تنتقل العاصمة الى طوكيو ، قد أودع تقديسا له في المحراب عام ١٩٣٨.

أقيمت كثير من حفلات القران في مذبح المحراب.

كانت مجموعات أشجار الكرز الحمراء المتهدلة الأغصان التي زينت الحديقة من أروع المناظر في «كيوتو» . «بالتأكيد ما من شيء يمثل الربيع في العاصمة القديمة أفضل من تلك الأزهار».

حين دخلت تشيكو حديقة المحراب ، تفتح الكرز المتهدل الأغصان عميقا في قلبها . «مرة أخرى هذا العام استقبلت الربيع في العاصمة» توقفت وحدقت حواليها.

هل كان شينيتشي منتظرا في مكان ما، أو أنه لم يأت بعد؟ فتشت عنه تشيكو، وقررت بعدئذ زيارة الأزهار . سارت بين الأشجار المزهرة الى المرجة تحت. شينيتشي متمدد هناك ، وقد طوى يديه خلف رأسه. عينان مغمضتان.

ظنت رقوده شيئا مزعجا

لم تتوقع تشيكو أن ترى شينيتشي نائما.

فمن المفترض أن يكون في انتظار فتاة صغيرة. شعرت تشيكو بنفرة من منظر شينيتشي أكثر من ارتباكها من سلوكه السيء. لم تتعود تشيكو في عالمها على رؤية رجل ، نائما.

من المحتمل أن شينيتشي في الجامعة قام بمناقشات مثيرة كثيرة مع أترابه بينما هو متمدد بارتياح على المرجة ناظرا الى السماء أو متكئا على مرفقيه. إنه اتخذ نفس الوضعية هذا اليوم.

أربع أو خمس نسوان مسنات يتحدثن أحاديث عرضية قرب شينيتشي ، باسطات غداءهن على المرجة. ربما بسبب شعوره بصلة حميمة مع النساء ، فإنه جلس الى جانبهن ونام. فكرت تشيكو أن ذلك هو ما حصل ، فابتسمت تقريبا إلا أنها استحت خجلا.

وقفت هناك دون أن تنادي عليه لأن يستيقظ . ثم راحت تشيكو تمشي بعيدا عن شينيتشي لم يسبق لها أن نظرت الى وجه رجل نائم قط.

كان شينيتشي يرتدي بذلته المدرسية، وشعره ممشطا مهندما. أهدابه الطويلة ذكرتها بولد صغير، مع ذلك لم تستطع النظر إليه مباشرة.

«تشيكو»، نهض شينيتشي مناديا إياها. شعرت تشيكو بإهانة.

«تنام في مكان كهذا. غير لائق، بامكان كل شخص أن يراك».

«لم أكن نائما. عرفت حينما جئت».

«أنت مزعج».

«ما الذي كنت ستفعلينه لو لم أناد عليك؟

«هل تظاهرت بالنوم حينما رأيتني؟»

«فكرت ، يا لها من فتاة سعيدة دخلت في الحديقة ، وشعرت أني حزين. ورأسي يوجعني».

أنا ؟ أنا سعيدة؟

لم يجب شينيتشي.

«هل لديك صداع؟».

«لا، الآن أفضل».

«لونك ليس على مايرام»

«لا . إنني على ما يرام» أجاب شينيتشي.

«وجهك مثل سيف فاخر».

لقد سمع شينيتشي ذلك مرارا من الآخرين ولكنها المرة الأولى التي سمعها من تشيكو.

يتكلم الناس عن وجه شينيتشي بصيغ كهذه، حينما يكون شيء ما في داخله على وشك الاشتعال.

«السيوف الفاخرة لا تقتل الناس. عدا ذلك، فإننا تحت الأزهار هنا.» رجعت تشيكو الى مدخل الرواق عند قمة رابية صغيرة . نهض شينيتشي وتبعها، «أريد أن أرى كل الأزهار قبل أن نغادر» قالت تشيكو.

عند المدخل الى غرب الرواق، تجعل أزهارا الكرز الحمراء المتدلية الأغصان، الانسان يشعر أن الربيع قد حل فعلا، فالأزهار المزدوجة الوردية متفتحة على طول المسافة الى رؤوس أكثر الأغصان المتدلية نحافة. وقد يكون من المناسب، القول إن الأزهار ولدت على الأغصان أكثر من القول إنها

تفتحت ببساطة هناك.

«هـذه هي أزهـاري المفضلة في الحديقـة»، قـالت تشيكـو، مرشدة شينيتشي الى مكـان حيث المر ينتهي. أغصـان شجرة كـرز واحـدة انتشرت على الأخص انتشـارا واسعـا، وقـف شينيتشي الى جانب تشيكو محدقا في الشجرة.

«إذا فحصتهـا بـدقـة فـإنها تبـدو أنثـى»، قـال شينيتشي. «الأغصان النحيلة المتدلية والأزهار رقيقة وريانة».

يبـدو أن مسحـة ضئيلـة جدا مـن الأرجـواني الشـاحـب انعكست على قرمزية الأزهار.

«حتى هـذه اللحظة، لم أكن أدرك أنها انثـوية للغايـة»، قال شينيتشي، « لون الأزهار، أناقتها ، سحرها الآسر...».

مبتعدين عن شجرة الكرز، سـار الاثنان نحو البركة. وعند بقعة ضيقة في المشى حيث الكراسي التي تطوى نصبت وحيث السجادة الحمراء فرشت، جلس الزوار يشربون الشاي.

فتاة نادت بـاسم تشيكو. مرتـدية كيمونو رسميـة طويلة الأردان، خـرجـت «مـاسـاكـو» مـن غـرفـة تنـاول الشـاي الـ«تشوشنتي» التي كانت في ظل الأشجار.

«تشيكو، هل لـك أن تساعديني لـدقيقة ؟ أنا متعبة للغـاية. بحاجة الى مساعدة مع ضيوف معلمي».

«وأنا مرتديـة هذه الملابس؟ إنه آخر عمل يمكـن أن أقوم به في المطبخ».

«لا يهمني ذلـك. على ما يرام . نعمـل الشاي في الخلـف هذا اليوم».

«معي شخص».

مـاسـاكـو ، منتبهة الى شينيتشي، همسـت بـأذن تشيكـو «خطيبك؟»

هزت تشيكو رأسها هزا خفيفا.

«صديق؟»

هزت رأسها ثانية.

استدار شينيتشي وراح يمشي بعيدا.

«لماذا لا تدخلان وتجلسان .. معا، اقترحت ماساكو. «المكان خال الآن». لكن تشيكو رفضت وتبعت شينيتشي.

«انها جميلـة ، أليس كـذلك؟ سـألـت تشيكو حينما لحقـت بشينيتشي.

«شيء عادي من الجمال» استجاب شينيتشي.

«آه ، قد تسمعك».

أومأت تشيكو برأسها الى ماساكو التي لوحت لها مودعة.

إن المشى أسفل صالة الشاي قرب البركة. وقرب الجرف، راح السوسن المائي يتنافس فيما بينه بخضرتـه الفنية. الزنابق طافية على سطح البركة.

ما من شجرة كرز هنا.

سـائرين حـول الجرف، دخـل تشيكو وشينيتشي ممشـى صغيرا في ظل بعض الأشجار. كانـت رائحتها خليطا من أوراق فتية وأرض نـدية. المشـى المظلل الضيـق قصير، وفي نهايته ، ظهرت حديقـة زاهية بجانب بـركة أوسع من البركـة السابقة. انعكست أزهار أشجار الكرز الحمـراء المتدلية الأغصان في الماء وومضـت في عيـون الزوار. بعـض السيـاح الأجـانب كـانـوا يلتقطون صورا فوتوغرافية للأزهار.

لكن في الجانـب الآخر من الجرف في غيضة مـن الأشجار ، أطلعـت شجرة «انترميـدا» أزهارهـا البيضـاء بحياء، فكـرت تشيكو بـالمدينة القديمـة «نارا» . هنـاك أيضا أشجار صنـوبر بأشكـال حسنة لكنها ليسـت طويلـة. حتى ولو لم تكـن هناك أزهار كرز، فـإن خضرة الصنوبر تبقى تـأسر العين، لا وحتى الآن فـإن خضرة الصنوبـر غير الملـوثة والماء في البركـة تضيء أزهار الكرز الحمراء المتدلية الغصون الحاشدة.

مشـى شينيتشي الى الامـام وعبر البركـة فـوق الحجـارة المرصوفـة للعبور، وكانـت تعرف بحجارة عبـور البركة. انها اسطوانية مثـل بوابة «شنتو» وقد قـدت ورصفت عبر البركة . كان على تشيكو ـ في بعض المواطيء ـ أن ترفع الكيمونو قليلا حتى تعبر.

نظر شينيتشي إليها في الخلف.

«بودي لو حملتك».

«سيكون لذلك أثر في نفسي .. لو تمكنت».

حتى امرأة عجوز تستطيع عبور تلك الأحجار المرصوفة.

أوراق الزنـابق المائيـة كانـت تطفو حـول الحجارة وبينما اقترب تشيكو و شينيتشي مـن الجرف كانت أشجار الصنـوبر الصغيرة منعكسة في البركة.

«عجبا، هـل رصفت تلك الحجارة بطـريقة تمثل نوعـا من التجريد» قال شينيتشي.

«أليست كـل الحدائق اليابانيـة تجريدا؟ مثـل الطحلب بين الأرز في حـديقـة محراب «دايكـوجـي». لكـن كلما تحدث أي شخص عن كم هي «تجريدية» كلما باتت منفرة».

«ذلك صحيح الطحالب على أشجار الأرز تجريدية بالتأكيد. لقـد انتهـوا مـن تـرميمات معبـد «دايكـوجـي ». هـل تحبين مشاهدته؟ .. عند رفع الستارة؟»

«هل أعيد بناؤه مثل (السرادق الذهبية) الجديدة؟»

«من المحتمل إنه طلي من جديـد، سيكون رفـع الستارة، يوم تكون الأزهار في أوجها. ستكون هناك حشود من الناس».

«لا يهمني أن أرى أيـة أزهار بـالاضافـة الى أزهار الكـرز هنا».

عبر الاثنـان آخر حجـارة العبـور الى الجانـب الداخلي مـن الحديقة ، ووصلا الى الجرف حيـث تقف مجموعة مـن أشجار الصنـوبر، ثـم ذهب تشيكـو وشينيتشي الى «الصالـة الجسر». تماما انه الـ(تايهييكاكو) ، ولكنه بالفعل جسر يشبه صالة. كلا

جانبي الجسر يشبهان مقعدين منخفضين وذراعا مسترخية. يجلس الناس هناك ليرتاحوا وليعجبوا بتخطيط الحديقة. بعض الناس الجالسين هناك يأخذون المرطبات، بينما الأطفال يتراكضون حوالي وسط الجسر.

« شينيتشي! شينيتشي! اجلس هنا..؟ اتخذت تشيكو مقعدا واضعة يدها اليمنى لتحجز مكانا له.

«سأبقى واقفا»، قال شينيتشي. « أو ربما سأقعي هنا على قدميك».

«لا ، لا يمكنك » وقفت تشيكو بسرعة وأجبرت شينيتشي على الجلوس. «سأذهب وأشتري بعض الطعام لسمك الشبوط».

عادت تشيكو ورمت الطعام في البركة. الشبوط وهو يتدافع نحوه، تراكم بعضه فوق بعض طلع بعضها حتى خارج الماء. انتشرت دوائر الأمواج الى الخارج، مسببة ارتعاش انعكاسات أشجار الكرز والصنوبر في البركة.

«هل تريد أن ترمي البقية؟ سألت شينيتشي ، ممسكة ببقية الطعام لم يقل شينيتشي أي شيء.

«هل مايزال رأسك يوجعك؟»

«لا»

جلسا لمدة طويلة . حدق شينيتشي في مسطح الماء بعمق، وجهه صاف «ما الذي تفكر به؟» سألت تشيكو.

«هم.. أتساءل أنا نفسي . أليست هناك أوقات يكون فيها المرء سعيدا لأنه لا يفكر بشيء بكل معنى الكلمة ؟»

«بالطبع . في أيام كهذه ، مع الأزهار».

«لا ، أعني في صحبة فتاة سعيدة جدا. سعادتك تدفع النسمة مثل الأريج».

«هل أنا سعيدة؟» سألت تشيكو. ومض ظل من الكآبة على وجهها. لكنها كانت تنظر الى الأسفل ، فربما كان ماء البركة منعكسا في عينيها لا غير.

وقفت تشيكو . «توجد شجرة كرز أحبها في الجانب الآخر من الجسر».

«بامكاني رؤيتها . انها تلك . أليس كذلك؟

كانت الشجرة منظرا رائعا ، مشهورة بأغصانها ، التي تتدلى مثل شجرة الصفصاف المستحي، مع ذلك فهي منتشرة بوساعة. وبينما كانت تشيكو واقفة بجانب الشجرة ، سقطت تويجات الأزهار حول قدميها وحول كتفيها في النسيم الرقيق.

انبسطت الأزهار مبعثرة على الأرض. تويجات قليلة طافت على البركة أيضا، ولكن لا أكثر من سبع أو ثمان.

الشجرة مدعومة بسقالة خيزران ، لكن يبدو وكأن الرؤوس الدقيقة لأغصانها ستلمس الماء. خلف البركة وأعلى غياض الأشجار في الضفة الشرقية، كانت الجبال بأشجارها الفتية الجديدة بادية للعيان من خلال شجرة الكرز المزدوجة.

«هل ذلك جزء من «هيكاشياما؟» سأل شينيتشي.

«إنه، دايمونجياما» أجابت تشيكو.

«حقا؟ دايمونجياما؟ ألا يبدو عاليا للغاية؟»

«ذلك لأنك تنظر إليه من تحت الأزهار»، قائلة ذلك، انضمت تشيكو الى شينيتشي تحت الشجرة المتفتحة.

غادرا على مضض.

رمل أبيض خشن منتشر حول شجرة الكرز، انتصبت الى اليمين مجموعة من أشجار الصنوبر الجميلة، عالية نوعا ما على هذه الحديقة. بجانبهما الخروج الى حديقة المحراب.

وبينما هما يجتازان عبر البوابة ، قالت تشيكو ، «أريد أن أذهب الى «كيوميزو».

«صومعة كيوميزو؟» ثم وجه شينيتشي عن عدم اهتمامه.

«أود رؤية الغروب على العاصمة من «كيوميزو» لأراقب الشمس وهي تنخفض في السماء فوق «نيشيياما» قالت تشيكو.

أومأ شينيتشي برأسه «لنذهب»

«هل نذهب؟»

كان الطريق طويلا نوعا ما. تفاديا القطارات ، آخذين الطريق الملتف الأكثر مسافة الى شارع معبد «نازنجي» ، مارين خلف معبد «تشيونن». بعد ذلك مرا خلال خلف متنزه «ماروياما» ماشين في الممر الضيق الى صومعة كيوميزو.

لم يبق من المتنزهين على الشرفة إلا بعض التلميذات إلا أن وجوههن لا يمكن رؤيتها بوضوح.

هذه هي الساعة التي تفضل فيها تشيكو المجيء. كانت شموع النذور تشتعل في ظلام (الصالة الكبرى)، بيد أنها مرت دون توقف، سائرة من صالة «أميدا» الى الحرم الخلفي .

بنيت شرفة الهيكل الخلفي ناتئة من المنحدر الصخري. ومثل سقف بسيط مرتفع مصنوع من لحاء السرو، بدت الشرفة معلقة بدقة أيضا. الشرفة تواجه الغرب، مطلة على العاصمة صوب «نشيياما».

الأضواء منيرة في المدينة ، إلا أن السماء مايزال فيها وميض خفيف.

استندت تشيكو على السياج وحدقت صوب الغرب، بدت ناسية شينيتشي. اقترب منها.

« شينيتشي. كنت طفلة مهجورة ، لقيطة». تكلمت تشيكو بغتة.

«طفلة مهجورة؟»

«نعم».

استحار شينيتشي من هل في كلمتي «طفلة مهجورة» معنى سايكولوجي.

«منبوذة» ، همس شينيتشي «هل تشعرين في بعض الأحيان وكأنما كنت طفلة منبوذة.

فإذا كنت منبوذة فأنا كذلك... روحيا. ربما كل الناس أطفال منبوذون. ربما الولادة هي مثل كون الانسان منبوذا على الأرض من لدن الله».

حدق شينيتشي في جانب وجه تشيكو، لون احمرار شفق الغروب خديها بغموض الى أبعد حد. ربما ذلك بتأثير المساء الربيعي.

يقولون نحن أطفال الله. ينبذنا هنا، ومن ثم ينقذنا...»

لكن تشيكو نظرت الى أنوار العاصمة القديمة، كأنما لم تسمع شيئا، حتى أنها لم تلتفت الى شينيتشي.

بعد أن أحس شينيتشي بحزن يستعصي على الفهم في داخل تشيكو، شرع بوضع يده على كتفها. ابتعدت.

«يجب ألا تلمس طفلة منبوذة».

«لكنني قلت أطفال الله، كل الناس، منبوذون هنا، رفع شينيتشي صوته.

«ليست المسألة معقدة بتلك الصورة . لم أكن منبوذة من لون الرب. والداي البشريان نبذاني».

لم يتكلم شينيتشي.

«كنت لقيطة تركت أمام باب محل «بنكارا» المشبك».

«ما هذا الذي تقولينه؟»

«حقا ما أقول . ولكن ما الفائدة من اخبارك بالقصة. حين أقف هنا في شرفة الكيوميزو، ناظرة الى الغروب فوق، المدينة الواسعة ، فإنني أتساءل هل ولدت هنا في كيوتو».

«ما هذا الذي تقولينه؟ أنت مجنونة».

«هل يمكن الكذب بشيء مثل هذا؟»

«لأنك طفلة تاجر بالجملة مدللة ووحيدة. وطفلة وحيدة تكون خادمة لأوهامها الباطلة».

«والداي يحبانني ويعتنيان بي. لا يهم الآن إن كنت لقيطة».

«هل لديك برهان على أنك لقيطة؟»

«برهان؟ الباب المشبك. أعرف ذلك الباب القديم جيدا». بات صوت تشيكو أكثر ودا، «كنت في المدرسة المتوسطة ـ كما أظن ـ حينما دعتني والدتي وقالت لي إنني لست طفلتها هي، لست البنت التي سببت لها وجع الولادة. قالت إنهما سرقاني وأنا طفلة وهربا بسيارة. ولكن لأمي وأبي قصة مختلفة عن المكان الذي التقطاني منه. ففي بعض الأحيان يقولون في المساء تحت أزهار الكرز في معبد «كيون» وفي أحيان أخرى يقولون في قاع نهر «كامو» . يظنان لو عرفت بأنني كنت منبوذة أمام المحل ، فسأتألم تألما شديدا».

«أما من طريقة لمعرفة من كان والداك الحقيقيان؟»

«والداي الحاضران يحبانني حبا جما، ليست لدي أية رغبة في التفتيش عن أمي وأبي الأصليين. قد يكونان حتى بين بوذيي مقبرة الفقراء والمجهولين في «أداشينو» بالطبع فإن الأحجار هناك قديمة جدا».

انتشر لون الربيع المسائي الناعم، مثل ضباب أحمر وان، من «نيشياما» عبر نصف السماء.

« شينيتشي لم يستطع تصديق تشيكو بأنها لقيطة، وأقل من ذلك تصديقا بأنها كانت طفلة مختطفة. كان بيت تشيكو جوار تاجر جملة، وإذا ما سأل المرء هنا وهناك ، فسيعرف إن كان ما قالته صحيحا. طبيعي أن «شينيتشي» لم يرد التحقق من الأمر، كان حائرا. لماذا قامت تشيكو باعتراف كهذا له؟

هل أتت به الى هنا لكيوميزو لمجرد أن تطلعه على ذلك؟

أصبح صوت تشيكو صافيا، وجرت في أعماقه نغمة قوة. لم تبد أنها كانت تستغيث بشينيتشي. بالتأكيد فإن تشيكو أدركت بغموض بأنه يحبها. هل كان المقصود من اعترافها أنها تكشف عن قلبها الى الشخص الذي أحبته ؟ لم يبد الأمر كذلك بالنسبة الى شينيتشي. بالأحرى شعر برفض لحبه، حتى ولو كانت ببساطة ، قد لفقت القصة عن كونها لقيطة.

في معبد «هيئان» كرر شينيتشي عدة مرات أن تشيكو «سعيدة»، ظانا أنها ستعترض على ذلك، قال : «بعد أن عرفت بأنك لقيطة ، هل كنت حزينة؟ هل شعرت أنك منبوذة؟»

«لا ، لا بالمرة . فقط حينما أخبرت والدي انني أريد أن ألتحق بالكلية ، وقال إن ذلك سيكون عائقا مادمت سأرث عمل العائلة، عند ذاك فقط شعرت بالحزن».

«هل كان ذلك قبل عامين؟»

«نعم.»

«هل أنت مطيعة تماما لوالديك؟»

«نعم تماما».

«حتى وان تعلق الأمر بشيء مثل الزواج؟»

«نعم . أنا عازمة على أن أكون كذلك». أجابت تشيكو بلا تردد.

«وماذا عن نفسك؟ أليست لديك مشاعرك الخاصة بك؟ سأل شينيتشي.

«يبدو انها تسبب المتاعب حينما تكون للمرء مشاعر كثيرة».

«لذا فأنت تكبحينها... تخمدينها تماما؟»

لا ليس بتلك الدرجة.

«كلامك لا شيء سوى ألغاز.» حاول شينيتشي أن يضحك بمرح إلا أن صوته تلعثم ، نظر الى تشيكو ، وهو ينحني الى الامام على السياج.

«أريد أن أنظر الى وجه طفلة منبوذة محيرة»

انها بالفعل معتمة الآن.» التفتت تشيكو ناحيته للمرة الأولى. ومضت عيناها عندما نظرت الى سطح «المبنى الكبير» يا له من مبنى مخيف»، صاحت .

بدا وكأن السقف الصنوبري يضغط الى الأسفل إيذانا ، بشر بكتلة مظلمة كئيبة.



قصتان

خورخي لويس بورخيس

ترجمة : **حسونة المصباحي***

* خوان مورانا

رددت خلال أعوام عدة انني نشأت في «بالارمو» والحقيقة، وهذا ما انتبهت إليه الآن، ان المسألة كانت مجرد تبجح أدبي يعود الى انني كبرت وراء حاجز من الحديد، في بيت بحديقة، داخل مكتبة والدي واجدادي. وكانت «بالارمو» السكين والقيثارة تجول، وهذا ما أكده لي الآخرون، قريبا من هناك، في زوايا الشوارع وفي عام ١٩٣٠، خصصت دراسة «كاريا جو» جارنا الذي غنى ومجد الأحياء الفقيرة والصدفة وحدها هي التي جعلتني التقي، بعد ذلك بقليل، باميليو ترابانى، كنت ذاهبا الى «موردن» وترابانى الذي كان جالسا قرب نافذة عربة القطار، ستاين باسي. وكان علي أن أمضي بعض الوقت قبل أن أتعرف عليه. فقد مرت سنوات عديدة على الزمن الذي كنا نتقاسم فيه نفس المقعد في مدارس شارع «تاماس» ومن المؤكد أن روبرتو روديل يتذكر ذلك.

والحقيقة أننا لم نتصادق أبدا. وقد فرقنا الزمن أو فرق ايضا بين لامبالاة كل واحد منا بالآخر وقد علمني، وهذا ما أتذكره الآن، العبارات الدارجة الرائجة في ذلك الوقت، وفي القطار خضنا في واحدة من تلك المناقشات المبتذلة والسطحية التي تسعى جاهدة للعثور على وقائع وأحداث غير ذات جدوى التي أخبرتنا بموت زميل لنا لم يعد غير اسم في الذاكرة. فجأة قال لي ترابانى:

– أعطاني أحدهم كتابك عن كاريـاجو وفيه تتحدث طوال الوقت عن الأطفال السيئين. لكن قل لي يا بورخيس، ماذا تريد أن تعرف عنهم؟ كان ينظر إلي وهو مروع.

ـ لقد جمعت وثائق حول الموضوع .. أجبت.

لم يدعني أكمل وقال لي:

– وثائق .. هذه هي الكلمة .. أما أنا فأعرفهم أولئك الأشخاص.

بعد صمت أضاف بنبرة من يريد أن يبوح بسر:

– أنا حفيد خوان مورانا.

كان خوان مورانا من أشهر هواة الشغب والشجار في «بالارمو»، أواخر القرن الماضي.

واصل ترابانى حديثه قائلا:

– فلورانتينا ، خالتي كانت زوجته والحكاية يمكن أن تهمك النبرة المفخمة، التي تلامس البلاغة، وبعض الجمل الطويلة جعلتني أحذر انه روى الحكاية أكثر من مرة.

كانت أمي دائمة الاستياء والتبرم من ان تقوم اختها بربط حياتها بحياة خوان مورانا والذي كان بالنسبة لها رجلا خاليا من أية عاطفة . أما بالنسبة لخالتي فلورانتينا، فقد كان رجلا فعلا. وقد رويت قصص كثيرة بشأن زوج خالتي بل زعم البعض أنه ذات ليلة شتاء، وهو سكران ، سقط من مقعد عربة خيول على زاوية شارع «كورونيل» وان رأسه تهشم على الحجر. وزعموا أيضا أن الشرطة كانت تبحث عنه وانه فر الى الاوروجواي. وأمي التي لم تكن ترغب في أن تؤلم زوج شقيقتها لم تطلعني ابدا على حقيقة ما كان يجري. كنت صغيرا آنذاك لذا أنا لا أحتفظ بأي ذكرى عنه. خلال بداية القرن، كنا نسكن في ممر «روسيل»، بيتا طويلا وضيقا وكان البيت الخلفي والذي كان دائما مغلقا، يفتح على «سان سالفادور». في غرفة بتسقيفة البيت، كانت تعيش خالتي التي كانت قد شاخت ولم يعد عقلها سليما. هزيلة وبارزة العظام، كانت، أو على الأقل هكذا كانت تبدو لي فارعة الطول، ولم تكن تتحدث إلي إلا نادرا. كانت تخشى مجرى الهواء، ولم تكن تخرج من البيت أبدا. ولا تدعنا ندخل غرفتها مطلقا. وقد فاجأتها أكثر من مرة تسرق أو تخفي طعاما. وكان يقال في الحي أن موت أو اختفاء مورانا جننها. ودائما كنت أراها مرتدية السواد. وقد تعودت على أن تتكلم وحدها.

كان البيت ملكا لواحد يدعى «لوشاسي» ، وكان حلاقا في حي «باراكاس» وكانت أمي خياطة تعمل في البيت. كانت أوقات صعبة وقاسية للغاية. ودون أن أفهم معناها الحقيقي؟ كنت أسمع كلمات يهمس بها الكبار من حولي، كلمات مثل : محكمة ، حجز، حلول الأجل.. كانت أمي متخنة بالجراح، أما خالتي فكانت تردد بعناد: خوان لن يسمح لهذا الايطالي بأن يطردنا من البيت. وهي تذكرنا بالقصة التي أصبحنا نحفظها عن ظهر قلب، قصة رجل وقح جاء من جنوب المدينة ليشكك في شجاعة زوجها. وعندما علم هذا الأخير بالموضوع ، بحث عن الرجل الوقح وصفى حسابه معه بضربة سكين، ثم القى به في «رياشيولو». وانا لا أدري ان كان ذلك صحيحا. ما يهم اليوم

★ قاص ومترجم من تونس.

هو أن تلك القصة رويت أكثر من مرة ، ونحن صدقناها.

أرى الى نفسي نائما في مساحة فارغة من الأرض في شارع «سارانو»، أشحذ أو أبيع زليقات في سلة. هذا الحل الأخير كان يبدو لي معقولا لأنه بامكانه أن يحول بيني وبين الذهاب الى المدرسة.

لا أدري كم استغرقت محنتنا من الوقت. المرحوم والدك قال لنا ذات يوم انه ليس باستطاعتنا أن نحسب الزمن بالأيام، مثلما نحسب النقود بالمليمات والسنتات ذلك أن المليمات أو السنتات متشابهة أما الأيام فليست كذلك بالمرة. كل يوم مختلف عن الآخر. بل كل ساعة. لم أفهم جيدا مثل هذا الكلام غير أن جملة المرحوم والدك ظلت محفورة في الذاكرة. في واحدة من الليالي، حلمت حلما انتهى بكابوس. حلمت بخوان زوج خالتي. أنا لم أتعرف عليه أبدا، لكنني كنت أتخيل هيئته وأراه مختلطا بدم هندي، قوي البنية، بشارب رقيق، وشعر طويل. كنا متجهين نحو الجنوب، عبر حقول شاسعة، وغابات ، ولكن هذه الحقول وهذه الغابات كانت أيضا شارع «تاماس». في حلمي ، كانت الشمس عالية في السماء ، وكان زوج خالتي يرتدي كسوة سوداء. توقف بالقرب من صقالة في ممر ضيق،وضع يده تحت جاكتته في نفس موضع القلب ، ليس كمثل ذاك الذي سيخرج سلاح، لكن مثل ذلك الذي يريد أن يخفيه، وبصوته الحزين قال لي: «لقد تغيرت كثيرا».اخرج يده وعندئذ رأيت مخالب طائر جارح. استيقظت وأن أولول من الرعب في الظلام.

في اليوم التالي. أجبرتني أمي أن أرافقها الى دكان «لوشاسي». كنت أعلم انها كانت تريد أن تطلب منه تأجيلا. ومن المؤكد أنها أخذتني معها بغية ابراز معاناتها امام دائنها. ولم تكن قد تفوهت بكلمة واحدة حول الموضوع أمام شقيقتها. ولو فعلت ذلك ، لرفضت هذه الأخيرة رفضا قاطعا أن تهين نفسها بمثل هذه الاهانة. وقبل ذلك، لم تكن قدماي قد وطئتا حي «باراكاس» . وقد بدا لي أنه مزدحم أكثر بالناس، وبالحركة ، وان المساحات الفارغة قليلة. عند وصولنا الى زاوية الشارع، رأينا أعوان شرطة وأنا متجمعين أمام الرقم الذي كنا نبحث عنه. وكان رجل يردد من مجموعة الى أخرى بأنه حوالي الثالثة صباحا ، أيقظته ضربات على باب «لوشانسي» ثم سمع الباب وهو ينفتح وأحد ما يدخل. لا أحد أغلق الباب بعد ذلك. عند الفجر عثر على «لوشاسي» ممددا عند المدخل، وهو نصف عار. كان قد قتل بضربات سكين. وكان يعيش وحيدا. والشرطة لم تعثر أبدا على الجاني . والغريب انه لم يسرق شيئا من بيت الضحية. واحد آخر ذكر بأن الراحل، أصبح خلال الأشهر الأخيرة شبه أعمى. وثالث قال بنبرة قاطعه بأن أجله حان. هذا الحكم القاطع، والنبرة التي نطق بها، جعلاني أنفعل الى حد ما. بعدها لاحظت أنه كلما مات أحد، إلا ووجد أحد آخر لكي يقوم بهذا الاكتشاف.

المشرفون على المأتم دعونا الى شرب القهوة، وأنا شربت فنجانا في التابوت، كان هناك وجه من الشمع مكان وجه الميت. أشرت بذلك الى أمي. وأحد المشرفين على موكب الدفن ضحك ووضح لي أن هذا الشكل الذي يرتدي الأسود هو «لوشاسي». نظرت إليه وأنا مفتون وكان على أمي أن تجذبني من يدي.

خلال أشهر لم نتكلم عن أي شيء آخر. والجرائم في ذلك الوقت كانت نادرة. فكروا في الجلبة التي أحدثتها قضية «ميلينا وكامبانا» و«سيليتيرو»! الكائن الوحيد في «بيونس ايرس» الذي لم يقف شعر رأسه كانت خالتي «فلورانتينا». كانت تردد بالحاح الشيخوخة : «لقد كنت أقول لكم دائما بأن خوان لم يسمح للايطالي بأن يرمي بنا في الشارع».

ذات يوم نزل المطر مدرارا وبما أنه لم يكن باستطاعتي أن أذهب الى المدرسة فإنني رحت أتفقد البيت. صعدت الى التسقيفة . كانت خالتي واقفة هناك ، مكتفة اليدين. تبينت أنها لا تفكر في أي شيء. كانت للغرفة رائحة الغرف المغلقة طول الوقت. في احدى الزوايا، كان هناك فراش حديدي بمسبحة معلقة على أحد قضبانه في زاوية أخرى، صندوق من خشب مخصص للثياب . على أحد الجدران المطلية بالجير، علقت صورة للعذراء على الطاولة الصغيرة قرب الفراش، كان هناك شمعدان صغير.

دون أن ترفع عينيها ، قالت لي خالتي :

– أعلم ما الذي جاء بك الى هنا. أمك هي التي أرسلتك . انها لاتريد أن تفهم أن خوان هو الذي أنقذنا.

خوان ؟ خاطرت أنا بالقول ـ خوان مات منذ عشرة أعوام.

– خوان هنا، قالت هل تريد أن تراه؟

– فتحت درج الطاولة الصغيرة القريبة من الفراش وأخرجت منه خنجرا.

واصلت بصوت ناعم:

– هاهو . كنت أعلم أنه لن يتخلى عني أبدا، لم يدع للايطالي الوقت بأن يقول أف!

عندئذ فهمت. تلك المجنونة البائسة هي التي قتلت «لوشاسي» مدفوعة بالكراهية وبالجنون وربما بالحب، من يدري تسللت من الباب الخلفي، واجتازت في ظلام الليل شوارع وشوارع، لتعثر أخيرا على البيت ، وبيديها الكبيرتين بارزتي العظام، غرزت السكين في جسد الرجل . والخنجر كان لـ«مورانا» . الموت هو الذي ظلت تعتز به. ولا أدري ان كانت قد باحت بسر قصتها لأمي بعد ذلك. وقد ماتت قبل وقت قليل من طردنا من البيت.

هنا تنتهي قصة «ترباني» الذي لم أره بعد ذلك أبدا. في قصة هذه المرأة التي ظلت وحيدة، غير قادرة على الفصل بين زوجها، نمرها، وذلك السلاح القاتل الذي تركه لها، سلاح الجريمة التي اقترفتها، أعتقد أنه بامكاني أن أتبين رمزا ما، بل ربما عدة رموز.

كان «خوان مورانا» يتسكع في الشوارع المألوفة بالنسبة لي ، والذي عرف ما يريده الرجال، وعرف أيضا طعم الموت، ثم أصبح ذلك خنجرا ، ثم ذكرى خنجر وغدا لن يكون إلا النسيان. النسيان العادي.

*روزاندو وخواراز

كانت الساعة تشير الى الحادية عشرة ليلا. دخلت المقهى، الذي أصبح اليوم حانة، وذلك في زاوية تقاطع شارعي «بوليفار» و«فينيزويلا». والرجل الجالس في الركن أشار لي بأن أتقدم. ثمة هيبة لا غبار عليها تنضح من شخصه ذلك أني أطعته في الحين. كان جالسا أمام احدى الطاولات الصغيرة، وبطريقة لم أستطع تفسيرها، أحسست أنه أمضى وقتا طويلا وهو جالس هناك بلا حراك أمام كأسه الفارغة. لم يكن لا طويلا ولا قصيرا . له ملامح حرفي نزيه ، ربما جاء من الريف . ولم يكن شاربه الرمادي كثيفا. وسريع التأثر بالبرد مثل كل أهالي «بيونس ايرس»، ظل مرتديا معطفه الثقيل. دعاني الى شرب شيء بصحبته . جلست وبدأ الحوار بيننا في الحين . حدث ذلك مطلع عام ١٩٣٠.

قال لي الرجل:

– أنت لا تعرف الا اسمي ، أما أنا فأعرف جيدا أيها السيد. أنا روزاندو وخواراز ، لابد أن المرحوم «باريديس» حدثك عني. كان لذلك العجوز نزواته . كان يحب الكذب ، ليس كي يخدع الناس، وانما لكي يسليهم. وبما أنه ليس عندنا ما نفعله ، فانني سوف أروي لك ما حدث بالضبط خلال تلك الليلة الشهيرة، التي قتل فيها «كورالبرو». انت ، أيها السيد، كنت قصصت أنك في احدى الروايات أنا عاجز عن تقييمها غير أني أريد أن تعرف الحقيقة حول هذه القضية.

صمت قليلا وكأنه يتجمع ذكرياته ، ثم واصل الحديث قائلا:

– تحدث أشياء لا يمكننا أن نفهمها الا بعد أن يمر وقت على حدوثها، ونحن لا نستطيع أن نفهمها إلا شيئا فشيئا بمرور الزمن. ما حدث لي تلك الليلة ، انني من بعيد كبرت في حي «مالدونادو» فيما وراء «فلورانتينا» كان مزبلة فعلوا خيرا عندما أزالوها دائما أفكر بأنه ليس علينا ن نوقف عجلة التقدم. في النهاية ، كل واحد منا يلد حيث يشاء . وأنا لم أسع أبدا أن أعرف اسم الذي منحني الحياة. كانت أمي «كليمانتينا خواراز» امرأة شجاعة تكسب قوتها من خلال كي الثياب. أعتقد أنها من «انتريوس» أو من «الاوروجواي» . مهما يكن، فقد كانت أحيانا تتحدث عن والديها من «كونسابسيون» في «الأوروجواي» نبت كما تنبت الحشائش البرية. تعلمت أن أتشاجر مع الصبية الآخرين، بقطعة خشب أصبحت صلبة بعد وضعها في النار. ولم أكن قد عرفت بعد كرة القدم التي كانت قديما اللعبة المفضلة للانجليز.

ذات يوم ، في احدى المقاهي ، راح واحد يدعى «كارماندايا» يطلبني للمبارزة . وأنا عملت وكأني لا أسمع. أما هو، وقد كان سكران، فقد راح يلح في طلب ذلك. خرجنا الى الشارع على الرصيف، التفت ومن خلال الباب نصف المفتوح قال لزبائن المقهى:

– اطمئنوا سوف أعود بعد حين!

كنت أخفي خنجرا ، انطلقنا باتجاه الوهد وكل واحد منا يراقب الآخر بحذر شديد. كان يكبرني بسنوات قليلة. وقد كنا تشاجرنا قبل ذلك أكثر من مرة وأحسست أنه سوف يفتح بطني. كنت أمشي على يمين الدرب وهو على يساره.فجأة تعثر في قطعة حديد قديمة. وحتى قبل أن يصل الى الأرض، ارتميت عليه دون أن أفكر في ذلك. جرحته بالخنجر في وجهه ، ثم بدأنا نتصارع، وجسد كل واحد منا ملتحم بجسد الآخر. مر وقت لا يمكن تحديده ثم انتهيت بأن وجهت له ضربة سكين كانت الأخيرة. بعدها لاحظت أنه جرحني هو أيضا جروحا بسيطة. ومن تلك الليلة تعلمت انه ليس من الصعب قتل رجل وليس من الصعب أيضا أن يقتل الانسان . كان النهر يجري هناك في عمق الوهد. ولكي أربح الوقت أخفيت الجثة وراء كومة من الآجر . ومنساقا للطيش أخذت منه خاتمه الثمين الذي شوهد دائما في أصبعه ووضعته في أصبعي . بعدها وضعت قبعتي على رأسي وعدت الى المقهى. دخلت بخطوات هادئة وقلت:

– واذن أنا الذي عدت!

طلبت كأس نبيذ ذلك أني كنت بحاجة الى ذلك. وعندئذ أشار لي أحدهم أن هناك لطخة دم على ثيابي.

أمضيت الليلة وأنا أتقلب على الفراش ولم أنم إلا عند الفجر. آخر الظهيرة جاء شرطيان للقبض علي. أطلقت أمي – يرحمها الله – صرخات عالية. ساقني الشرطيان كما يسوقان مجرما. أمضيت ليلتين ويومين في الزنزانة الانفرادية. لا أحد جاء ليعاين وضعي غير «لويس ايرالا» الذي كان صديقا حقيقيا غير أنهم لم يسمحوا له بذلك. ذات صباح، طلب مفوض الشرطة احضاري نظر الي وقال:

– اذن أنت هو الذي أجهز على «جارمانديا» أليس كذلك؟

– بما أنك تقول ذلك .. أجبت.

– نقول : سيدي مفوض الشرطة . ليس مفيدا بالنسبة لك أن تحاول المراوغة. ها هي أقوال الشهود والخاتم الذي وجد في أصبعك . هيا، أمض على اعترافاتك كاملة.

وضع الريشة في المحبرة ثم مدها إلي

– دعني أفكر سيدي مفوض الشرطة . قلت له.

– أعطيك أربعا وعشرين ساعة لكي تفكر في الزنزانة الانفرادية . واذا لم تتعقل ، فكن على يقين بأنك سوف تقضي فترة في الظل، في شارع «لاس هيراس».

وكما أنت تتصور ، لم أفهم شيئا من هذا الخطاب.

– اذا ما أنت اعترفت ،فسوف يطلق سراحك،بعد بضعة أيام. بعد ذلك سوف أخلصك من القضية و«دون نيكولاس باريديس» وعدني بأن يحل المشكلة.

ظللت في السجن عشرة أيام. بعدها تذكروني . أمضيت كل ما طلب مني أن أمضيه، وواحد من أعوان الشرطة قادني الى شارع «كابريرا».

كانت هناك خيول مربوطة عند السياج، وعند المدخل جموع كثيرة أكثر من تلك التي نراها في محلات البغايا . جموع تشبه جموع الحملات الانتخابية. وأون نيكولاس الذي كان يتناول الشاي ، انتهى بأن انتبه لوجودي وبهدوء تام قال لي أنه سوف يرسلني الى «مورون» حيث يعدون هناك انتخابات ثم طلب من السيد «لافاريران » يضعني تحت محك التجربة وقد كتب الرسالة شاب يلبس الأسود، يقرض الشعر كما قيل لي حول الناس البؤساء والوضيعين. مواضيع لا يمكن أن تهم جمهورا راقيا

ومترفها شكرته على ما قدمه لي ثم خرجت وهذه المرة لم يصحبني عون شرطة. أستطيع اذن أن أقول انني أنقذت نفسي، العناية الالهية تعرف ما تريد وموت «جارمانديا» الذي كان سيسبب لي في البداية، مشاكل، أصبح الآن مفيدا بالنسبة لي. وطبعا كنت في قبضة الشرطة. واذا لم أنفع الحزب، فانهم سيعيدونني الى الزنزانة، غير أني أصبحت أكثر جسارة وثقة في نفسي. وقد حذرني «لافارير» من أنه مطلوب مني أن أمشي في الطريق المستقيم معه، غير أنه قال لي بأنه بإمكاني أن أصبح حارسه الشخصي. نفذت كل ما طلب مني. وفي «موريون» ثم في الحي الذي ولدت ونشأت فيه، حزت على ثقة رؤسائي. وأشاع الحزب ورجال الشرطة انني رجل خطير. وفي التجمعات الانتخابية سواء في العاصمة أو في الأقاليم أصبح لي ثقل كبير.. وفي ذلك الوقت. كانت الانتخابات تدور في أجواء مضطربة ومتقلبة. وان أروي لك أيها السيد بعض الوقائع السيئة. لم يكن باستطاعتي أبدا أن أنتصر على الراديكاليين غير أنني كنت مهابا من قبل الجميع. حصلت على امرأة وعلى فرس ذهبي. كانت لها هيئة وقورة. وعلى مدى سنوات لعبت دور «خوان موريرا» الذي ربما لعب هو أيضا في عصره أدوارا قذرة. وكنت أرتاد محلات القمار وأكثر من الشراب.

نحن الشيوخ، نحب الثرثرة، ولا نرغب في الانتهاء منها أبدا. لكن ها أنا أصل الى الموضوع الذي أريد أن أحدثك بشأنه. لست أدري إذا ما أنا كنت قد حدثتك من قبل عن «لويس ايرالا» وهو صديق نادر. كان رجلا في سن لا يمكن تحديدها، وأبدا لم يتقاعس عن أداء عمل أو مهمة ما، وكان يحبني. وعلى مدى حياته، لم يضع قدميه في أي لجنة من اللجان. كان يعيش من عمله كنجار ولم يكن يحشر أنفه في شؤون الآخرين. كما أنه لم يكن يسمح لأي انسان آخر بأن يحشر انفه في شؤونه الخاصة. جاءني ذات صباح وقال لي:

– أكيد أنهم رووا لك أن «كازيلدا» تركتني وان الذي أخذها مني هو روفينو اجاليرا.

كنت قد سمعت بهذه القصة وأنا في «مورنيو» قلت له:

– نعم أنا على علم بذلك. انه الأقل سوءا من كل «الاجاليرا».

– سيىء أما لا، الآن سيكون له حساب معي.

فكرت قليلا ثم قلت:

– لا أحد يأخذ شيئا من الآخر واذا ما كانت «كازيلدا» قد تركتك فلأنها تحب «دوفينو» وانك لم تعد شيئا مهما بالنسبة لها.

– لكن ماذا سيقول الناس؟ انني جبان؟

– أنا أنصحك بألا تحدث لنفسك مشاكل بسبب ما يقوله الناس وبسبب امرأة لم تعد تحبك.

– هي لم تعد تهمني أيضا. الرجل الذي يفكر خمس دقائق في امرأة ليس رجلا وانما.. «كازيلدا» امرأة لا قلب لها والليلة الأخيرة التي امضيناها مع بعض، قالت لي بأنني بدأت أشيخ.

– هي قالت الحقيقة.

– الحقيقة وحدها تجرح. لكن ما يهمني الآن هو «روفينو».

– كن حذرا. لقد شاهدت «روفينو» يصارع في ساعة «مارلو». انه صعب المراس.

– هل تعتقد أنني خائف؟

– أعرف أنك لست خائفا، لكن فكر جيدا، أو أن تقتله أو أن توضع في الظل، أو أن يقتلك فتذهب الى مقبرة «شاكاريتا».

– ربما. ماذا تفعل أنت لو كنت مكاني؟

– لا أدري غير أن حياتي ليست مثالية. أنا فتى، لكيلا يذهب الى السجن أصبح يعمل لصالح من يرغبون في النجاح في الانتخابات.

– أما أنا فارفض رفضا قاطعا القيام بمثل هذه الأعمال. لي حساب أريد أن أصفيه. هذا كل ما أريد.

– اذن ستخلق لنفسك مشاكل بسبب رجل تجهله وامرأة لم تعد تحبك لم يعد راغبا في الاستماع إلي. في اليوم التالي، بلغني أنه استفز روفينو في حانة في «مورينو» وأن روفينو قتله.

– ذهب الى الموت أو قتل كما ينبغي أن يقتل لقد نصحته نصيحة صديق، مع ذلك أحسست انني مذنب في حقه.

بعد مرور بضع ليال على المأتم، ذهبت لأحضر صراع ديكة. لم يسبق لي ان أحببت مثل هذه العروض، غير أني في يوم الأحد ذاك، شعرت باشمئزاز لا مثيل له. فما الذي حدث لهذه الحيوانات حتى تتقاتل بمثل تلك الطريقة البشعة.

ليلة الواقعة، ليلة نهاية الواقعة، تواعدت مع أصدقاء في مرقص «لابراداه» لقد مرت سنوات عديدة على ذلك غير أنني مازلت حتى هذه اللحظة الفستان المزهر الذي كانت الفتاة التي تعجبني أن ترتديه. انتظم الحفل في الباحة، وكالعادة كان هناك رجل سكران حاول بث الفوضى غير أني حاولت بكل ما استطعت أن يمر كل شيء حسب قواعد اللياقة والأدب. لم تكن الساعة قد أشارت بعد الى الحادية عشرة ليلا حين ظهر أناس قادمون من مكان آخر. واحد منهم يدعى كورالبرو والذي قتل غدرا في تلك الليلة، دعا الجميع الى كأس. وبالصدفة، كان لنا، هو وأنا نفس القولم. وكانت له فكرة لم يستطع أحد معرفتها. اقترب مني وراح يمطرني بالمدائح. قال لي أنه قادم من الشمال حيث سمع عني الكثير. تركته يتحدث كما يحب غير أنني بدأت احتاط منه. كان يعب الكأس تلو الكأس ربما لكي يكتسب الشجاعة ثم انتهى بأن دعاني الى المبارزة. وعندئذ حدث ما لم يتمكن أحد من أن يفهمه في رأس هذا المستفز المعتم بالشراب، رأيت نفسي كما في مرآة وخجلت من ذلك. لم أكن خائفا. ولو أنني أحسست انني خائف، فربما خرجت للمبارزة ظللت ثابت الجأش، والآخر، الذي كان وجهه قريبا جدا من وجهي، صاح لكي يسمعه الجميع.

– هل تريد أن أقول لك شيئا؟ حسنا. انت جبان!

– ربما، قلت له، أنا أخشى أن أنعت بالجبان، وبامكانك أن تضيف أيضا أنك وصفتني بابن الكلبة واني تركتك تبصق في وجهي. هل يرضيك هذا؟

أخرجت «لا لوجونيرا» السكين الذي كنت أخفيه في حزامي. ومغتاظة حتى الجنون، وضعته في يدي وأضافت: «روزاندو اعتقد أنك بحاجة إليها». تركت السكين تسقط وخرجت دونما عجل فتح الناس أمامي وهم مذهولون. وهل يهمني ماذا كانوا يفكرون؟

لكي أفر من هذه الحياة، ذهبت الى الأوروواجوي حيث عملت سائق عربات للخيول. منذ عودتي، استقر بي الحال هنا ان «سان تاليو» كان دائما وابدا حبا هادئا.



النص : كوبو آبي*
ترجمة : كامل يوسف حسين *

في يوم زمهريري الى حد تجمد الأحلام
تراءى لي حلم رهيب
في صدر الأصيل
اعتمر حلمي قبعته ومضى خارجا
أوصدت الباب وراءه

حدث الأمر قبل خمسين عاما تقريبا يقولون إن الحقيقة لازمن لها، ولكن هذه القصة لها زمنها ، وهو زمن الحقيقة.

منذ الليلة قبل البارحة ، عمت عاصفة ثلجية رهيبة القرية الصغيرة الواقعة في كنف الجبال على امتداد حدود المقاطعة ، وانطلق زفيف الريح كأنه صراخ معاناة ، وفي الصباح الباكر مضت فصيلة من الجنود في تدريب لاحتمال الطقس البارد يتعثرون متجهين الى القرية من البلدة الواقعة عبر سلسلة الجبال. راحوا يجرون أحذيتهم الضخمة المصنوعة من القش عبر الثلوج الثقيلة، التي دفعتها العاصفة على ايقاع نشيد عسكري، وعبروا القرية بخطى ينقصها الثبات وسرعان ما عاودوا الاختفاء في العاصفة الجليدية ، كظلال عديدة .

ضرب المساء أطنابه وخمدت الريح وفي مخفر الشرطة ، على الطريق المفضي الى القرية جلس ضابط شرطة عجوز، متوحد، وراح يقشر البطاطا بذهن شارد، فيما هو يدفئ أخمص قدميه قبالة موقد متوهج الاحمرار. كان الراديو يتحدث بنبرة رتيبة عن شيء ما، لكنه لم يكترث به، وإنما غرق في حلم يقظة بهيج.

راح يحدث نفسه متأملا : «أعرف حق المعرفة أن عمدة القرية ومعاونه مشغولان في البيع غير المشروع للسلع المدعومة المخصصة لنظام الحصص، وأن كبير كهنة المعبد ضالع في الأمر بدوره. ويخفي السلع تحت أرضية المعبد. لكنني ألزم الصمت، وكل من في القرية يعرفون أنني أمسك على لساني وليس القصد من الهدايا التي يجلبونها لي حملي على الصمت وإنما إظهار حسن نواياهم ، وعندما أتقاعد لن أضطر للهرب شأن الضباط المقيمين الآخرين ولسوف يكون بمقدوري البقاء على ما أنا عليه، وتحقيق الاستقرار، وربما الزواج من أرملة تحظى بمكانة عقارية صغيرة والاستمتاع بأيام كهولتي في سلام وطالما أنك ليست لك كيوف باهظة الإرضاء فليست هناك حياة أفضل من حياة المزارع. ولسوف احتاج الى دار لأرحب فيها بعودة ولدي بعد خروجه من الجيش أيضا. وبفضل الحرب هناك الآن ثلاث أرامل في القرية لديهن عقارات. وبالطبع وحسب الوضع الراهن ، فلكل منهن ابن، ولكن ليس بمقدورك ان تعرف أبدا ما ستنتهي إليه الأمور. فقد يمكن لأي من هؤلاء الأبناء أن يلقى حتفه دفاعا عن وطنه في أي وقت الآن. ولسوف أخرج من الأمر ظافرا، أعلم أن هذا ما سيحدث لي، فلم يحدث ان أتيت شيئا واحدا من شأنه أن يستثير حفيظة القرية، ويدفعها لمعاداتي، ومن المؤكد أن عدد الأرامل سيرتفع. وليس هناك ما يدعو للتعجل. وكل ما علي هو الجلوس والتمهل والتفكير مليا في الأمر. مساحة الأرض المزروعة أرزا زائد العائلة مقسومة على اثنين...».

فجأة دوى رنين الهاتف، وانزلقت حبة البطاطا التي كان يقشرها من يده، فسقطت في الرماد. إلتقطها ، ومسحها في ردن قميصه التحتاني، وانبعث واقفا ، وتمطى ، كأنما من فرط الألم، قبل أن يمضي الى الدهليز . التقط سماعة الهاتف بالطريقة العرضية الغريبة التي تقتضيها مهنته ، ورد بصوت متعب ولكن عندئذ ازداد التعبير المرتسم على محياه توترا، وشرعت الأصابع المطبقة على حبة البطاطا في الارتجاف.

ما إن تجاوز الجنود القرية، حتى مضوا قدما الى الجبال، وعلى امتداد الطريق مروا بتلال وأودية وغابات، ماضين في المناورات حيثما ذهبوا، بحيث أنهم لدى وصولهم الى السلسلة الجبلية الأخيرة كانت الساعة قد تجاوزت الثالثة بالفعل. وعصفت الريح بشدة متفاقمة الزخم، وراحت تلقي بالثلوج حولهم كالسياط الى أن عجزوا عن التقاط أنفاسهم، وطوال هذا الوقت لم يتناولوا طعاما، وأجبروا على السير وقتا مضاعفا في طريق العودة. وكان من المعروف أن عقابا صارما ينتظر كل من يضبط متأخرا عن الباقين. ومع ذلك فإن ستة جنود تخلفوا وراء زملائهم. ولأن هذا التدريب كان تدريبا خاصا ، أعد لاختبار التأثيرات المجتمعة للجوع والاعياء والبرد، فقد تم توقع امكانية أن يضل البعض الطريق. وتبعتهم وحدات طبية، ولكن عندما انضمت العناصر الطبية الى الفصيلة تبين أنه تم إلقاء القبض على خمسة ممن تخلفوا في الطريق فقط، وبدا أن جنديا واحدا قد اختفى عن الأنظار.

من شأن الجندي الغائب أن يتضور جوعا، ومن المؤكد أنه سيتجه الى القرية، وإذا ما أبدى له أدنى قدر من التشجيع فإنه يحاول الحصول على ملابس مدنية أو أي شيء آخر يخطر بباله باستخدام القوة.

★ مترجم من مصر.

أعـاد الضابـط العجوز السماعـة الى مـوضعها وتهدلـت كتفاه، وعلى مهـل عاد الى موضعـه بجوار الموقد. تنشـق وحك قمة رأسه الصلعـاء لبعض الوقت. تطلع الى الساعـة. السابعة والنصف. لم يرغب في الحراك، فقد كـان البرد شديدا للغاية في الخارج، وبالاضـافة الى ذلك فإن هـذه الحالة لم تكن بعـد من حالات الفرار الواضحة من صفوف الجيش. فيا لها ، في نهاية المطاف، مـن عاصفة ثلجية تلـك التي كانـت تهب! وربما كان الفتى قد انفصل في يسر عن رفاقه وضل طريقه وسط الجليد. مـن ذا الذي سيستبـد به الحمـق الى حد الفـرار من صفـوف الجيش في طقس كهذا؟ من شأن آثار أقدامه على الجليد أن تشي به على نحو قاتل. لابد أنه قـد ضل الطريق. وربما كان الآن قد تجمد بـردا الى حد التصلـب. ومن نـاحية أخـرى فطالما ظلـت الريـح على هبوبها فـإن الجليد قد يكـون أكثر أمنـا، فالـريح القويـة تزيل أيـة آثار أقدام ، بـل وربما خطط للأمـر على هذا النحو، ربما كانت جريمة سبـق إصرار وترصد. ولكن ها هي الـريـح قـد سكنـت وربما سقـط في الشرك الـذي نصبـه ، فالجريمة، في نهاية المطاف، لا تفيد.

طيب ، لقد تلقيت إيضاحـا للموقف، ولكن لا أوامر محددة فهذه مهمة الشرطـة العسكرية، بالطبع ، وبالاضـافة الى ذلك، وعلى العكس مـن أي سجين فار، فـإن الهارب مـن صفـوف الجيش ليـس إلا جبانـا لا يقصد شرا. دع الأمـر وشأنـه ! دع الأمر وشـأنه! فلا طـائل من دس أنفـك في متاعب الآخـرين ، وبـالاضـافـة الى ذلك فلـم يسبـق لي أن سمعـت بهارب مـن صفوف الجيش أفلت بفعلته.

خيـل إليه أنـه سمع خمشـا خافتـا على الباب الخارجـي ، فالتفـت ناحيته، أصاخ السمـع، ولكن لم تتناه إليه ضـوضـاء أخرى. لابـد أن ذلك كـان من وحـي خيالـه. ولكنه لسبـب ما ساوره شعورغريـب بالتشكك كان الأمر أكثر مـن ذلك ـ كان شعورا أقـرب الى الفزع ، كتلة متـداخلة من المخـاوف لم يملك لها تفسيرا حتى لنفسه. ليس خوفـا من الجندي الهارب. ففي هذه المرة لم يستشعر شيئـا من اندفاعة الكـراهية التي يحس بها حيال المجرمين الهاربين من السجون وأيقظه عدم شعوره بتلـك الكـراهيـة، للمـرة الأولى على وجـود أشخـاص وقـوى يأمرونه بأن يكره ، وسمـح له بأن يلقي نظرة على الهوة التي تفصل القـائم بالمطـاردة عمن تجرى مطـاردته ــ هوة منعـه وضعه الآمن وسط القائمين بالمطاردة، من أن يراها من قبل.

وخزه الشعـور بالـذنب ، فانبعـث واقفا، فصـاح بصـوت أجش، ليس بإمكانه الافلات بفعلته ! ولكن هذا التوعد لم يترك أثـرا يذكـر على شعوره بـالتشكـك . كان مـا يزال شعـورا لا يتجاوز التشكـك الداخلي المحـدود الذي يغلفـه خوف أوسـع نطاقا. وفي أغوار نفسه استشعر القلق من امكانية أن ينتهي به الأمر الى التواطؤ ــ وهو قلق من المؤكد أن كل قـروي يشاركه في الشعـور به. وكـان عجـزه عن الهرب مـن ذلـك القلق هـو مصدر هـذا الخوف الأوسع نطـاقا ، حـدث نفسه قـائلا: لقد أوغلت في العمر، ثم أحس بانبثاقـة غضب هائلة. وحدث نفسه عندما يحين الـوقت، ستكون هناك محاسبة ، وستتـم تسوية كل شيء ، لا يبـدو الأمر وكـأنني الـوحيد المسـؤول ، وأحس بظهر حلقه مبتلا على نحو غريـب. أغلق الصمام المنظم للموقد . وثبت سيفه في موضعه. وقلب ياقة معطفه ومضى خارجا.

كـان الثلج خفيفـا وبديعـا وتهاوى على نحو يهيـج تحت قدميه، ظهرت آثار الأقـدام عليه، وكانت دونما وضوح. وغير بعيد عـن حانوت بائع الأسماك كـانت دار عمدة القريـة، التي تفخر بالنافذة الوحيدة الغريبة الطراز في القرية بأسرها توهج الضوء هناك ، وترامى على امتداد المسافة الى الشارع الصوت المكتوم بضحك منبعث من القلب ـ ذلك هو صوت كبير الكهنة. وبدلا من الذهاب كالمعتاد الى مؤخرة الدار فتح الضابط الباب الأمامي فجأة.

توتـر الجو في الداخل بفعل المفـاجأة، وتناهـى مغطيا على ضجة تنحية الأقداح الصينية على عجل تشدق العمدة الهياب:

– من ذاك المقبل في مثل هذه الساعة؟

إنتظر حتـى ترى جلية الأمر، هكـذا حدث الضابـط نفسه متنحنحا، ومتعمـدا الامتناع عـن السرد. فتح البـاب الورقـي الداخلي المنزلق، وأطل مساعد العمدة برأسه من الفتحة.

– طيب. أنظر من الذي أقبل ! لو لم يكن الضابط!

إنضم إليه رئيس الكهنة، الذي فتح الباب على أقصاه:

– أقبل ! أقبل!

بدا جليا أنهم كانوا عاكفين على الشراب.

قال الضابط:

أخشى أنه كان هناك القليل من المتاعب.

– متاعب ؟ ما الأمر؟

– أوه ، لسوف يحدثنا على مهل ــ هلم أقبل، على أي حال، أغلق الباب واحتسى قدحا من الشراب !

واصل الضابط حديثه:

– يبدو أن أحـد الهاربين من الجيـش يمضي مطلق السراح باتجاه الجبال الشماليـة تطلع كبير الكهنة من فوق عـويناته ، وقال :

– هارب من الجيش. إذا كان يمضي في ذلك الطريق فسوف يجيء الى هنا أيا كان الطريق الذي يسلكه .

– نعم ، لقد تم إبلاغي بأنه متوجه مباشرة إلينا.

– متوجه؟

قـالها عمدة القـرية، وهـو يحك أحد أصـابعه على امتـداد أرنبة أنفه العالية، في شعور جلي بالضيق.

أضاف الضابط،

– إنهم يقولون كذلك إنه متضور جوعا.

– أووه ، يبدو الأمر حافلا بالمتاعب بالفعل.

أعرب مساعد العمدة عن دهشته منفعلا.

– عم تتحـدثون! إن الفارين مـن الجيش خونة لبـلادهم، أسـوأ أنواع الجبنـاء وأكثرهـم وضـاعة، لم لا ننطلـق قدمـا لمطاردته؟

أشار الضابط بقوله:

– نعم ولكن لديه بندقية، وبالاضافة الى ذلك فالرجل جائع، بحيث أنه يقدم على أي شيء.
قال العمدة ، مطلقا تنهيدة:
– في الصين ، كل قرية وتجمع للناس له سور قلعة يحيط به.
دمدم المساعد:
– ليس سور قلعة.
– ليكن ، ليس سور قلعة.
– مجرد سور طيني.
– ليكن . سور طيني
دهشوا جميعا من صوت يشبه قعقعة السلاسل، والتفتوا حولهم ليشاهدوا ساعة الجدار وهي تشرع في اعلان حلول الساعة الثامنة . سعل الكاهن والتفت متسائلا.
– هكذا ما الذي سنفعله؟
– إنني أقول بأن علينا الانطلاق للامساك به بأنفسنا وضربه الى أن يغدو كتلة من اللحم والعظم.
لم يكن من المدهش أن يتحدث مساعد العمدة بمثل هذه الجرأة، فقد كان الذكر الوحيد في القرية بأسرها الذي بلغ الثلاثين من عمره ، ولم يلتحق بصفوف الجيش بعد ، ورغم ذلك فإن صوته فقد القليل من اقتناعه السابق.
أومأ الضابط موافقا، كأنما تشجيع له، وقال:
– فكرة جيدة ، ففي نهاية المطاف ليس الرجل إلا كلبا خائنا. ومع ذلك ... أضاف محذرا بصوت خفيض، وقد أمال رأسه الى أحد الجانبين.
– لا تنسوا أنه مسلح ، ضعوا بندقية في يد رجل جائع ويائس ومحاصر وعندئذ من ذا الذي يدري ما عساه أن يفعل.
وافقه الكاهن قائلا :
– ذلك صحيح، لسوف يكون ذلك مثل اعطاء سيف لمجنون .
لوح بإحدى يديه ناحية المساعد، معترضا على اقتراحه، ثم نظر الى الضابط ، وقال:
– ما الذي ستقوم به ؟
قال العمدة ، حاكا أنفه:
– تقوم به ؟ طيب. كل ما علينا...
وعندئذ دمدم، وكأنما طرأت على باله فكرة لاحقة:
– لا أحسبكم تفترضون أن الهارب هو من قريتنا ! أهو كذلك؟
قال المساعد بصوت عال، وبقوة، دافعا ذقنه للامام:
– مستحيل ! فمثل هذا الجبان لا يمكن إلا أن يكون من منطقة مناخها حار.
– إذن ، لماذا هرب الى هنا من بين كل الأماكن وسط هذا البرد؟
– من ذا الذي يعرف! لا يمكنه الهرب، فكروا في أبويه المسكينين!
– ولكن ألا تذكرون ـ ألم تكن هناك قصة عن أرملة في إحدى القرى القريبة من هنا أخفت جنديا هاربا قرابة ما يزيد على شهرين.
– كان ذلك منذ وقت طويل. أما الآن فما من أحد يقترف هذه الفعلة الغادرة.
– صحيح . صحيح.
حدث الضابط نفسه قائلا: انظر إليهم انهم جميعا خائفون حتى الموت. وأنا لست الوحيد ، فكلهم خائفون من أن يمسهم الأمر بشكل من الأشكال ومع ذلك فإن مجرد علمهم به يعني أنه ليس بمقدورهم تجنب توسيخ أيديهم ولو أنهم غطوا آذانهم فإن أيديهم ذاتها ستسمع صرخاته طلبا للعون. وعملية تغطية الآذان هي في ذاتها مؤشر دال على التواطؤ.
قال متشمما ، وقد رد حديثه بنغمة مقصودة، وقد تجرد محياه من أي تعبير:
– طيب إذا سألتموني فإن علينا أن نحذر أبناء القرية توا ، ونمرر الأخطار بحالة الطوارىء من باب الى آخر، ينبغي أن يقال لهم إن هناك جنديا فارا قد انطلق في هذا الاتجاه ، ومن هنا فإن عليهم أن يعرفوا بضرورة إغلاق أبوابهم باحكام والبقاء في دورهم. ينبغي أن يتخذوا الاجراءات الوقائية نفسها التي تتخذ خلال غارة جوية، والتأكد من عدم تسرب أي ضوء من الخصاص، والا يردوا حتى إذا ناداهم أحد ، فبمجرد أن يحادثوه سيعزف على أنغام تعاطفهم معه. ولنقل انه سيبدأ بطلب الماء، ولسوف يحدثون أنفسهم قائلين : طيب ، ما الضرر الذي سيلحقه بنا قدح من الماء؟ وهكذا فسوف يعطونه الماء ، وبعد ذلك سيرغب في الطعام، ولدى قيامهم بتقديم الطعام له سيطلب عقب ذلك تبديل ملابسه، وبعد الملابس يأتي دور النقود.. وبعد ذلك ما الذي تظنون أنه سيحدث؟ لسوف يقول: شكرا على كل شيء،ولكنكم رأيتم وجهي الآن، وذلك يجعل الأمور صعبة بعض الشيء . وقبيل انصرافه مباشرة ، سيقول : أوه، شيء واحد آخر ولسوف يطلق النار عليهم بانج!».
إنتظر الرجال الثلاثة بأنفاس لاهثة ما سيقوله الضابط عقب ذلك، ولكن بما أنه لم يبد أنه سيواصل الحديث ، فقد تساءل العمدة على استحياء:
– أهذا كل شيء؟
– الباقي منوط بالشرطة العسكرية.
انبعث الكاهن واقفا، وهو يقول بارتباك ، وباستياء ظاهر:
– طيب، مكاني بعيد عن هنا، ولذا يستحسن ان انصرف.
فيما شرع العمدة يتصل مسرعا بالهاتف بمخفر وحدة الدفاع المدني ، نهض مساعده ، وحذا حذو الكاهن ، وقال:
– ربما كان يجوب أرجاء القرية الآن دون أن نعرف.
في خلال أقل من ساعة، انتشر الأمر في أرجاء القرية كأنما تم اصدار تحذير من اعصار وفي كل دار أوصدت المغاليق التي تستخدم في حالات هبوب العواصف، ودقت بالمسامير عوارض خشبية عبرها لمزيد من التحصين. بل مضى بعض الناس الى فراشهم حاملين معهم الحراب الخيزرانية والبلط في وضع التأهب لاستخدامها وبعد العاشرة بقليل، غرقت القرية

بأكملها باستثناء مخفر الشرطة الفرعي، في ظلام عميق يكتنفه الصمت.

أغفت معظم العائلات ، متخاذلة في رحاب الظلام.. ولم يبق مستيقظا إلا ضابط الشرطة العجوز، وقد أرهف السمع لأدنى صوت في الخارج، كأنه ينتظر شيئا ما. ورغم ذلك فإن أبناء القرية الذين ، اعتصموا بدورهم لم يكن أمامهم من سبيل لمعرفة ذلك.

في صبيحة اليوم التالي ولدى انبلاج الفجر، ومن وراء سلسلة الجبال الواقعة الى الجنوب دوى الصفير الحاد الصادر عن قطار ، في سلسلة طويلة من الصفارات السريعة، وحملت السحب الخفيضة الدوي المخيف بلا هوادة الى القرية فأيقظت معظم أبنائها، وفتح الكثير منهم، وقد أدركوا معنى هذا الدوي مصاريع دورهم.

التفت الضابط العجوز ، الذي اعتكرت عيناه بالحمرة من جراء السهر نحو النافذة الجنوبية، وحدق في الخارج نحو التلال . كان بمقدوره أن يرى بوضوح الخط الرمادي الفاصل في الثلوج، الذي يفضي مباشرة الى السلسلة الجبلية. أغرق الصمت صفير القطار، وبعد ذلك بوقت قصير ، أقبل مساعد العمدة ومعه رجلان آخران، وتحت إبطيه زوج من الزحافات.

قال :

– يبدو أن أحدهم قد مضى وألقى نفسه تحت القطار. ربما كان الخائن ، لسوف نمضي لالقاء نظرة. أتريد المجيء معنا؟

– كلا . سأبقى هنا، تحسبا لاتصال هاتفي من البلدة.

عثر المتزلجون الثلاثة سريعا على الأثر الرمادي المتواصل عبر السلسلة الجبلية، فأومأ أحدهم للآخر مغتبطا، وشرعوا في اقتفائه. ترك الضابط العجوز النافذة، وجثم أمام الموقد محتضنا ركبتيه.

عندما أقبل المساعد من جديد، كان الضابط مايزال غافيا في الوضع ذاته. فانتظر صامتا أن يستيقظ ، ولكن لم يبد عليها ما يشير الى أنه يوشك على ذلك. وعندما تخلى عن الأمر وشرع في الانصراف فتح الضابط عينيه وهمس:

– طيب ، هل رأيته.

– نعم رأيته .

قال الضابط متنهدا:

– آه ..

– كنت تعلم بالأمر طوال الوقت، أليس كذلك؟

– بلى ، كنت أعلم به.

– وكنت أنت من دفعه للاقدام على ما أقدم عليه؟

– نعم ... ولكنني .. أو، يا للعار ! لم تعين عليه اختيار هذا المكان ؟ لقد فعل ذلك نكاية بي.. إنه ليس بولدي.

ساد الصمت برهة . أضاف الضابط .

– ومع ذلك فإنك لن تبلغ باقي القرية بجلية الأمر . أليس كذلك

– لكن الاثنين الآخرين يعرفان به فعلا.

– أوه ،نعم، إنهما يعلمان ، سيتعين على تحمل المسؤولية عن هذا بشكل من الأشكال..

– لقد مات ميتة حسنة. علقت بندقيته على غصن احدى الأشجار، على مبعدة.

– أكانت كذلك؟

– ثمة شيء آخر۔ ألا تظن أن من الخير لك أن تفعل شيئا حيال آثار الاقدام تلك الموجودة تحت نافذتك؟

– أجل، أظن أن علي القيام بذلك.

بعد عشرة أيام غادر ضابط الشرطة ، العجوز القرية، جارا عربة وراءه.

في يوم متقد الى حد ذوبان الأحلام
تراءى لي حلم غريب
في صدر الأصيل
لم تعد إلا قبعتي وحدها.

* ولد كوبو آبي في ٧ مارس ١٩٢٤ في طوكيو، غير أنه نشأ في موكدين بمنشوريا، حيث كان أبوه يعمل ضمن هيئة التدريس بكلية الطب هناك، وفي نهاية الحرب العالمية الثانية عاد الى اليابان، حيث تخرج في جامعة طوكيو الامبراطورية، بعد حصوله على درجة البكالوريوس في الطب، لكنه لم يمارس هذه المهنة قط.

وفي عام تخرجه أصدر كتابه الأول «لافتة في نهاية الطريق»، وشأن سائر أبطاله احتجب في رحلة اغتراب طويلة، دامت ثلاث سنوات، ليطل على قرائه من جديد بروايته القصيرة «جريمة السيرس. كاروما» التي فازت بإحدى أهم الجوائز الأدبية في اليابان، وهي جائزة أكوتاجاوا.

وفي العام ١٩٦٠ فازت روايته الفاتنة «امرأة في الرمال» بجائزة يوميوري، وسرعان ما نقل هذا الانجاز الروائي الى الشاشة الفضية وبسيناريو كتبه آبي نفسه، ومن اخراج المخرج الياباني هيروشي، فحاز الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان، ومازال حتى اليوم يعد من أبرز روائع السينما اليابانية.

وتوالت أعمال آبي فاستقطبت الاهتمام في اليابان وخارجها، ودفعت باسمه الى مقدمة أسماء أدباء اليابان، كما كون فرقة مسرحية، تولى إدارتها، وقدم من خلالها روائع أعماله التي قدمها لخشبة المسرح. وترجمت رواياته الى أكثر من ثلاثين لغة عالمية، وفي مقدمة هذه الروايات «الرجل العلبة»، و«الخريطة المزقة»، و«وجه الآخر»، و«مرحبا بعصر الجليد». وقبل وفاته مؤخرا دفع الى المطبعة بروايته المتميزة «مذكرات فيل» وهي جميعها تدور حول مفهوم الاغتراب.

وقد ترجم كاتب هذه السطور الى اللغة العربية روايتين لكوبو آبي هما «امرأة في الرمال» من اصدار دار الآداب و«موعد سري» من إصدار دار الفارابي، ومجلدا يضم عددا من مسرحياته بعنوان «الرجل الذي تحول الى عصا»، لم ينشر حتى كتابة هذه السطور ، كما ترجم عبدالكريم ناصف مسرحيته الرائعة «الأصدقاء» والقصة الماثلة بين يدي القارىء من مجموعة آبي «فيما وراء المنعطف» الصادرة عن دار كورانشا في ١٩٩١.

مقاربة أولى لتجربتي الشعرية

رسمي أبو علي*

ذات صباح شتائي نهضت باكرا وتلفعت بمعطفي الشتوي وخرجت الى شرفة منزلي الفسيحة في الطابق الثامن والأخير من احدى عمارات حي الفاكهاني في بيروت الغربية..

كان الجو باردا وغيوم كثيرة تدفعها الرياح في اتجاه الشمال، ومن الزاوية النائية في الشرفة لمحت جزءا من بحر بيروت الذي هو جزء من البحر الأبيض المتوسط..

وفيما أنا أتأمل المنظر الشتائي البارد والموحش انتابتني هزة وذهول ووجدتني أقول:

والمدينة الغارقة في الأبخرة وشاي الصباح فتحت نافذة/كوة في الغيوم وأخذت تنظر معي مذهولة الى البحر المغرور آه يا خنجر الشوق الغامض لماذا تطعن قلبي؟

كانت تلك قصيدتي الأولى، أو هبة الشعر الأولى في شتاء عام ١٩٨١ وكان عمري أربعة وأربعين عاما..

وكنت قد بدأت قبل ذلك بأربع سنوات بكتابة مجموعة من القصص كان أولها قصتي المعروفة، «قط مقصوص الشاربين اسمه ريس» والتي حملت اسم مجموعتي القصصية الأولى والتي نشرت عام ١٩٨٠ في بيروت .. اذن .. كانت هذه بدايتي الشعرية المتأخرة جدا. حيث أنني لا أعرف أحدا بدأ بكتابة الشعر في تلك السن، بحيث أن أحد الأصدقاء العراقيين علق ساخرا ومندهشا، الناس يموتون في الاربعين.. وأنت تبدأ شاعرا في الرابعة والأربعين.. أليس هذا غريبا؟ نعم، يبدو الأمر غريبا وغير مألوف، ولكن الأمر كان هكذا فلابد من «مرة أولى» لكسر القاعدة ويبدو انني توليت هذا الأمر كما فعلت في أمور أخرى عديدة..

لكن المسألة ليست بهذا التبسيط أيضا .. فلا شيء يأتي من فراغ ولابد أن «روح الشعر» كانت جاثمة في أعماقي. وانني عبرت عنها بأشكال مختلفة، لكن ليس بالشكل المألوف للشعر..

وبالفعل لاحظ أكثر من ناقد أن مناخا شعريا يحيط بمجموعتي القصصية دائما مليئة بروح الشعر رغم واقعيتها.

والشعر لا يتجلى في الكتابة فقط.. انه مجال سحري يضربه الانسان حوله عبر جماليات معينة، ليتمظهر في كل سلوك وفي كل تعبير مهما كان صغيرا أو كبيرا..

أريد أن أقول بأن «الشاعر الحقيقي» هو ليس الذي يكتب شعرا فقط.. ولكنه قد يكون واحدا من الذين لم يكتبوا قصيدة واحدة في حياتهم.. ومع ذلك فهو شاعر، وربما يكون شاعرا أكثر من الذين كتبوا عددا من الدواوين.

لكن وبما أننا محكومون بمعايير ومقاييس متعارف عليها، فلابد من تطبيق هذه المعايير، واذن فلن أتحدث عن المناخ الشعري في قصصي دائما سأتحدث عن شعري كما ظهر في مجموعتين شعريتين هما «لا تشبه هذا النهر» ونشرت في دمشق عام ١٩٨٤. و«ذات مقهى» ونشرت في عمان عام ١٩٧٧.

بيروت .. بيروت

وأريد أن أبادر الى القول بأنني مدين لبيروت بكتابة هاتين المجموعتين.. بيروت كمدينة ومختبر ومغامرة وحالة استثنائية..

وكما هو الأمر غريب وغير عادي انني بدأت في سن متأخرة بكتابة الشعر، فان الأمر الغريب الثاني هو أن شعري ارتبط ببيروت، بيروت الحرية، بيروت الجنون.. بيروت الفوضى وأخيرا: بيروت الجنة ـ الجحيم.

وربما لو أنني لم أعش في بيروت — رصيفا لها كما أعلنت عام ١٩٨١ ـ إذن لما كتبت شعرا..

وربما لو عشت في بيروت قبل عام ٧٠ أو بعد عام ١٩٨٢ ـ عام خروج المنظمة، إذن فلربما لم تكن لتتم تلك المعادلة الكيماوية السحرية التي كانت البوتقة لتفجر ذلك الشعر من داخلي».

اذن الشعر بالنسبة لي مرتبط تماما وجذريا وعضويا بتلك البيروت المجنونة، لأنه ما إن خرجت جسديا ونفسيا من الحالة البيروتية حتى توقفت عن كتابة الشعر، أو لاقل بأنني كتبت بعض القصائد المتفرقة، لكنني لا أعتد بها كثيرا.

الشعر كسلاح يومي

وأدرك الآن أن القصيدة كانت سلاحنا اليومي فقد

★ شاعر وكاتب من فلسطين.

كان كل من في بيروت مسلحا حتى الأطفال ، وكان لابد لنا نحن الشعراء المتمردين الرافضين لكل شيء تقريبا ، ان نتسلح بدورنا ،، بسلاح فعال لا يقل فعالية عن السلاح الآخر، فكانت قصائدنا التي كانت تظهر فجأة في صفحات «النهار» الثقافية وسيلة هجوم واعلانا عن حضور وجودي وثقافي وسياسي..

كنا قد أطلقنا مجلة «رصيف ٨١» في صيف عام ١٩٨١ وكانت مجلة للشعراء الرصيفيين .. فابتدعنا ظاهرة جديدة اذ أعلنا أنفسنا رصيفا لبيروت التي لم يكن لها رصيف في السابق كما كتب الياس خوري في ملحق النهار قبل بعض الوقت.

ان حديثنا هنا ليس عن «الرصيف» فهذا له حكاية طويلة قد نكتبها في مناسبة قادمة.. وان كان من الممكن القول بأنها حركة «الهامشيين الرافضين لفساد المؤسسات وبيروقراطيتها سواء كانت مدنية أو ثورية»..

ذلك أن المشروع الثوري الفلسطيني واعتبارا من عام ٧٤ تقريبا تم اختزاله في مؤسسات بيروقراطية ، متضخمة ، مشوهة ، فلم تجد لنا مكانا في هذه المؤسسات وكان طبيعيا أن نقبع على مقهى «ام نبيل» في قلب الفاكهاني مشهرين تمردنا ورفضنا لكل هذا التشويه والروح السلطوية لمشروع يفترض أنه تحريري.

ولذلك كان بديهيا أن نستخدم نصوصا مغايرة برية صادمة هازئة أردنا بها أن ننال من هيبة وقدسية كل ما هو سائد.

غير أننا لم نكن سذجا نقع لقمة سائغة في يد خصومنا الذين أباحوا دمنا تقريبا .

كنا ندرك أن نقوم بعمل ثوري تغييري محاولين اختراق البنية الثقافية الفوقية للمؤسسات كنا ندرك أننا لا نستطيع أن نهاجم الرموز بالاسم ولذلك كنا نهاجم رموزا مجردة أو غير سياسية وذات مرة نشرت قصيدة عن «البحر» أقول فيها:

لا أدري لماذا يكثرون من الحديث عن البحر

مع أنه - في رأيي ليس أكثر من طبق شاسع من شوربة السمك».

وقد فهم الأذكياء منهم مغزى هذا الكلام فإذا كنا لا نحترم البحر والذي يفترض أنه محترم ومهاب أكثر من أي رمز بشري .. فهذا معناه أننا لا نحترم أحدا..

فهم أحد الشعراء القوميين المتشددين مغزى القصيدة البعيد فاستل قلمه وكتب مقالا في مجلة أسبوعية يتهمنا فيها بأننا مخربون وعملاء للامبريالية ..الخ.

أما صديقنا الشاعر محمود درويش فكتب مقالا في مجلة «الكرمل» وأعاد نشره في جريدة «السفير» اللبنانية تحت عنوان «انقذونا من هذا الشعر» .. معتبرا أننا حولنا الشعر الى نكتة الصباح اليومية..

وهذا صحيح .. غير أن هدفنا لم يكن التنكيت وان كنا بصراحة نميل الى الضحك والعبث كطبيعة متأصلة فينا ولإفهام من يريد بأننا لا نخافهم ولا نخاف ارهابهم ، لا المادي ولا الفكري . كما أننا كنا - ولا نزال — مؤمنين بحرية التعبير الى أقصى حدود التجريب والهذيان كما أننا لم نسلم ان هناك مثلا شعريا وحيدا للشعر يحدد مرجعياته فقد رفضنا الوصاية في الثقافة كما رفضناها في السياسة وفي كل شأن آخر.. وآمنا بالتعددية والديمقراطية الحقيقية - ولانزال -

كنت أنا وصديقي ابوروزا ولف قد شكلنا ثنائيا ثقافيا - اشكاليا - تهريجيا .. كنا شبه مهرجين — وكنا نحب ان نرسم ابتسامة على وجه الفكهاني الدامي المقطب .. فأي حذر في هذا؟ وكنا نعرف أن الذين يتوعدوننا نهارا هم أنفسهم الذين يستلقون على أقفيتهم من الضحك ليلا عندما يتبادلون أخبارنا..

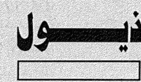
نعم .. كنا نوعا من المهرجين . ولكن من النوع الدموي الانتحاري . كنا أكثر من جادين وأكثر من ثوريين . . ولكننا كنا نحب أن نلعبها ، ضاحكين، ومقهقهين..

تذكرتك .. فهرشت رأسي..

فمتى تهرش رجلك لتذكرني؟

كنا نعرف أن هذا ليس شعرا.. فليكن ! د ن يبالي بالشعر ؟ كنا نريد أن نسخر مما كان سلفا .. وه آلت إليه الأمور أثبت أن السخرية وحدها كانت جديرة بما كان .. وبما حاولوا اضفاء الجدية والمهابة عليه.. لكننا كنا أول من التقط العبث واللاجدوى في قلب ذلك الشيء الذي كان يبدو محترما .. فهل ذنبنا أننا كنا أبرياء مع علما أن الملك عار منذ اللحظات الأولى؟





ذيــول

حميد المختار*

منذ الصباح الباكر، الصباح المضبب. والغبش الملوث بالطين خرجت أو عدت لا أدري، ربما كنت الاثنين معا. أخرج من الضباب لأدخل في الظلام، ثم أخرج من الظلام الى الغبش الملوث بالطين، أشياء كثيرة تحدث بين الدخول والخروج ولم أكن لأعيرها أهمية تذكر، لكن هذه المرة اختلفت الأمور، بحيث انها غيرت مجرى حياتي، حدث الأمر هكذا فجأة، اثر حكة أسفل ظهري، تصورتها في البداية لدغة حشرة نجسة، فاكتشفت أنها حبة حمراء لها رأس مدبب، خلال أيام قليلة كبرت الحبة بشكل عجيب بحيث انها برزت من خلفي كحدبة انزلقت من فوق الى أسفل ظهري، فشعرت بالحرج حتى أنني آثرت الاعتكاف في البيت والاضراب عن الخروج ففي غرفتي المظلمة وقفت أمام النافذة الضيقة، أتأمل العالم فأرى الصباح المضبب مازال كما هو والغبش الملوث بالطين يطلي أجساد الخارجين والداخلين دون أن يعوا شيئا مما يحدث خلف ظهورهم، ظللت طيلة الأيام الصعبة تلك أعاني من نوبات حمى عنيفة انهكت جسدي، في اليوم الأخير كنت طائفا على بقعة ساخنة من الدم الذي غطى ظهري ولوث الأفرشة تماما، لقد انفجرت تلك الحبة اللعينة، وفي الحمام حينما كنت منحنيا على صنبور الماء لأغسل الدم سمعت ضحكة لأحد أطفالي الذي وقف خلفي وهو يصيح :

– بابا يحمل ذيلا..

فأخرسته زوجتي بضربة على فكه ، ضحكت في سري من عبث الأطفال وسخريتهم لكن زوجتي اقتربت مني قائلة:

– لماذا تجعل من نفسك سخرية للأطفال!!

– أنا ..؟ كيف ؟ قالت:

– ما هذا الشيء الذي تحمله خلفك؟

مددت يدي الى مكان الحبة القديم وإذا بذيل طويل يمتد من أسفل ظهري الى ربلة ساقي، وقالت زوجتي - كيف استطعت أن تلصق هذا الشيء...؟ يا للغرابة!!

قلت لها : لكنني لم أخطط لشيء من هذا القبيل!

حين سمعت زوجتي جفلت وتراجعت فزعة الى الخلف وقد وضعت يدها على فمها خانقة صرخة هلعة وهي تنظر الى ذيلي الذي بدأ يتقلص ويمتد، حاولت أن أتآلف مع ذيلي هذا الذي فرض حضورا طفيليا على حياتي وعائلتي حتى صار الأطفال يعبثون به من خلفي حين يريدون أن ينبهوني الى أمر ما ، فأصرخ بأعلى صوتي:

– اترك الذيل أيها الوغد.. لا تعبث به...!

خلال أيام قلائل انتشر خبر الذيل كالنار في الهشيم فصار الأطفال يأتون إلينا بحجة أنهم يريدون المذاكرة مع الأطفال. والنساء تأتي بحجج شتى، أما الرجال فهم يدخلون ليقدموا لنا مساعدات وأشياء أخرى وحين لم يروا شيئا غريبا يهمس أحدهم بصوت كأنه المواء فيقول:

– آه .. احم... أريد ، أقصد آه.. صحيح وكيف حال الذيل معك؟

وبمرور الوقت تحول ذيلي الى علامة ودليل ، وصار الناس اذا أرادوا أن يصفوا مكانا، يقولون مثلا : انه يقع خلف الشارع الذي يسكنه الرجل ذو الذيل، وليت الأمر مضى على هذه الشاكلة لكن ثمة مشكلة أخرى برزت الى الوجود ، وهي أن الذيل بدأ يتحرك كثيرا ويشاكس كأفعى

* قاص من العراق

مراهقة، فصار يعبث بأوراقي وكتبي ويدلق الأحبار على الورق ثم يتسلل الى الأطفال اثناء نومهم فيأخذ بضربهم والالتفاف على أجسادهم ووصلت مشاكساته الى زوجتي التي أخذت تنفر منه وكلما يقترب منها تصرخ بي:

– أبعد ذيلك اللعين عني !!

ليس هذا فقط وانما بات يثبت حضوره الثقيل في الشارع وفي السيارة والدائرة. ذات مرة كنت في سيارة عائدا الى البيت وإذ بذيلي ينتصب خلفي كيد ثالثة ليجمع الأجرة من الركاب وبدل أن يعطيها لي أو للسائق قذفها من النافذة وأدخلني في ورطة أنا في غنى عنها، أما عن التحرش بالنساء فشيء خارج عن الحد فكثيرا ما يخرج ويمتد الى السيقان والاكتاف والظهور فيداعبها بنعومة وحنان ، وما إن تلتفت المرأة حتى تصفعني صفعة مدوية وينبري لي كثير من الركاب فيساعدونها بالركلات واللكمات وفي النهاية أقذف خارج السيارة كخرقة بالية ممزقة الأوصال ، حتى صارت حياتي لا تطاق مع ذيل مجنون يقودني الى التهلكة، ورغم أن الناس في الشارع والدائرة والسيارة أخذوا يألفون ذيلي ويقابلون مشاكساته بطيبة قلب لكنني قررت التخلص منه الى الأبد لأعود رجلا سويا الى مكاني في المجتمع، ففي ليلة كثيفة الظلام يحيطها كون من الغبش الملوث بالطين، أمسكت بالساطور والمناشف التي وضعتها تحت الذيل الذي أخذ يرتجف ربما من البرد أو الخوف وبعد أن خدرته تخديرا موضعيا ضربته ضربات قاصمة لا أدري كم عددها فانبثقت الدماء كالنافورة واذا به يقفز على الأرض منقبضا كأفعى تحتضر، ثم هدأ تماما .. ضمدت جرحي وحملت ذيلي ودفنته في الحديقة. في اليوم التالي اقتربت مني زوجتي لتداعبني لأول مرة، قلت في نفسي لابد أنها علمت بالأمر، ثم قالت فجأة :

– وما أخبار ذلك المشاكس الخبيث؟

قلت : من تقصدين؟

قالت .. الذيل طبعا.. يا إلهي انه يبدو في بعض الأحيان أليفا ومحببا.

وفي الليل مدت يدها خلسة تبحث عنه، فأمسكت بها بشدة ، لكنها قالت جملة غريبة :

– ولكن يا حبيبي دعه قريبا مني فإذا اجتمع بصاحبه فسيشكلان معا ثنائيا رائعا..

لم أفهم ماذا كانت تعني زوجتي ، ربما كانت تسخر مني أو تجاملني حتى لا أشعر بالغربة وأنا في بيتي وعلى سرير الزوجية لكنني صعقت حين أحسست بذيل يمتد إلي ويحيط بي كالحزام، فهرعت خارج البيت مرعوبا فزعا اتلفت خلفي بحثا عن ذيلي الذي بعث موته كالعنقاء .. فاكتشفت انني بلا ذيل..

في الصباح وأنا في السيارة ذاهبا الى الدائرة أصر أحد الركاب أن أخرج ذيلي كي يجمع الأجرة بينما أخذت النساء يلتصقن بي محاولات بذلك أن يبعثن الهمة في الذيل، وايقاظه من سباته الأبدي وحين لم أحرك ساكنا صاح أحد الركاب بعصبية:

– يا أخ لماذا تخنق ذيلك هكذا أخرجه يا رجل ودعه يتنفس الهواء الطلق.

في هذه الأثناء ، أخرج أحد الركاب شيئا لم أره جيدا فارتفع بمستوى رأسه من الخلف واذا بي أرى ذيلا شبيها بذيلي ، عند ذاك فقط وأنا بين اليقظة والحلم رأيت ذيولا كثيرة تتحرك خلف الركاب وهي تتسلق على الكراسي ثم تتهامس وتتصافح وتجمع الأجرة بينما الأيدي سكنت الى الأبد واذا بي أتحول الى رجل أبتر ضاع في غابة من الذيول الشرسة ، ذيول في البيت ذيول في الدائرة ذيول في الشارع حتى عاد الجفاء القديم ثانية واقصيت من مجمع الذيول المحترمة لأنني رجل أبتر فقدت عضوا مهما من جسدي لقد صارت الذيول تفعل كل شيء فهي التي تعمل وهي التي تكتب وتصافح وتمسك بالسجائر وتمسح على الأكتاف وهي التي تصفق ، اذن كيف سأعيش أنا الأبتر في كون مذنب من جميع الجهات لكنني رغم كل شيء عاودت الخروج في الصباح ذلك الصباح المضبب والغبش الملوث بالطين لأنني بدأت أعي ما يحدث بين الدخول والخروج ولأنني عرفت ذلك قررت الخروج والبحث عن عالم آخر عالم لا تسكنه الأذناب أو الأيدي الميتة.

آمين ... أو البذرة الساقطة

تركية الحويل ★

أشعر دائما أن هناك روائح عتيقة تجعلني أتبعها .. ترى الى أين المسير شجرة «الصبار» الضخمة التي تسللت عروقها وانسلت الى أبعد مدى خرقت فيه القوانين.. أصبحت الآن كسحابة صيف تحتمي تحتها تلك الأجساد المتناثرة هنا وهناك من لظى الشمس اللاهبة .. بيد أن عصا المعلم «حميد».. تلك المروعة تجعل الجميع كومة واحدة خوفا من لسعها الذي ليس كمثله شيء..

– «الحمد لله..» يرتفع صوت عال من بين الأجساد المتناثرة.

– «آمين..» يرد الجميع مباشرة خلفه..

«صابر» فتى منزو في ناحية بعيدة .. يبدو عليه الحزن والفقر من ملابسه المتسخة.. ووجهه المهمش بأدران الأرض..

«صابر» .. إنه الاسم الذي ألقاه عليك جدك يوم مولدك وبعد وفاة والدتك مباشرة.. وكأنه يصافح بك الزمن.

«الحمد لله..» صوت من بعيد يخترق أذنك.. والآخر يخترق أذنك الثانية «آمين».

تود أن تنخرط في تلك الكتيبة إلا أنك تخشى أن ينعتك أحد بالابن الفاشل . . الفقير .. ابن الـ..

آه .. الكلمة الأخيرة التي تقتلعك من الأرض وتجعلك تسابق الريح الى البيت لكنك في اللحظة الأخيرة تتراجع.. تسأل نفسك ..

الى من أذهب.. والى أين؟

الى الخطايا .. أم الى دروب مقفلة ...

تسمع الصوت العالي يقترب منك..

– آه .. ذلك الجمع قادم .. أخشى أن يجتاحني في طريقه..

تهرول قدماك .. تطير في الجو .. «تدس» نفسك في احدى الزوايا القديمة من الشارع الميت..

يبدو أن الشمس قد رضيت عن الجميع وصفحت عن كثير من حرارتها.. الصوت يقترب.

– «الحمد لله ..»

– «آمين .. »

– لماذا صابر بالذات ؟! .. سؤال تلوكه منذ زمن ويقتحم عالمك العفن. أهذا ما تسميه..؟

– لماذا اختير لي هذا الاسم بالذات؟ لماذا .. لماذا؟ تضرب رأسك بكلتا كفيك .. تدق به في الجدار.. تلعن نفسك واليوم الذي ولدت فيه ..

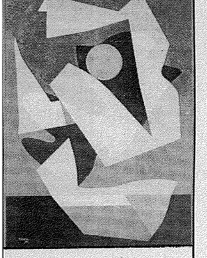
– هاه .. تكلم يا صابر .. صرح بها.. صرح بأنك ابن ..

– لا.. لا .. لا أطيق أن أسمع نفسي..

– هل تخشى العار.. أم ماذا ..؟

– هل تخشى الفضيحة.. هل تخشى التعيير..

– هل تخشى أن تطاردك تلك الأجساد بابن الـ..



بريشة : صبري بيركل ، تركيا.

– هل لأن جدك يريد باسمك أن يغسل العار الذي مضت عليه سنون هزال..

– ابن من أنت؟ .. ابن أي فحل فض البكارة.. وانتزع الحب من جذوره .. أي بذرة عفنة أنت سقطت في الوحل..

– أي حقيقة مرعبة ولدتك.. هذا هو أنت .. ابن الحقيقة المرعبة.. أجساد بشرية تكونت من جديد.. وعصا غليظة تلوح من بعيد.. صوت عال من بينها يرتفع «الحمد لله..» وآخر جماعي مباشرة «آمين ..».

بعد عام كان هناك فتى يتكور جسده ببعضه لا يتحرك أبدا وعينان جاحظتان تسمرتا ناحية الركام البشري لكنهما لا تنظران مطلقا .. غير أن ثمة صوتا من بعيد يخترق الأفق «..آمين .. آمين..».

★ قاصة من سلطنة عمان.





حلم يمرق

لوحة للفنان: علي عاشور، مصر.

باسمة العنزي *

(١)

سرت القشعريرة في جسدها ماسحة مساماتها بالقبل المدماة، الوحدة توخزها بأشواكها الصحراوية والظلام يتسيد المكان الخالي إلا من الصناديق المهملة التي تلوذ بها ذكريات ممزوجة بالغبار والصمت، تفكر أن ما يحدث لها لا يمكن أن يكون من ضمن ما ستحويه حياتها لاحقا، على الزمن أن يتوقف لتسدل الستارة على حلم شتوي لن يتكرر ليس بسبب الوحشة أو الاحتقار الذي استحوذ عليهم أو حتى عنصر المفاجأة بل لأنها لم تتخيل نفسها يوما مهملة معاقبة في القبو مع بقايا المنزل القديمة غير المحدد مصيرها منذ سنوات مستلقية على لحاف صوفي ترقب بابا قد لا يفتح وجرحا قد لا يبرأ!

* كاتبة من الكويت.

(٢)

صدقني يا ربي أن أي عقاب ستحظى به تلك الـ... لن يكون عادلا إن قيس بمقدار خوفي وألمي، أتمنى أن تنسحب وتترك لي سحبي وسمائي بلا صراع ولا صراخ ولا دموع، الثور الذي أعجبته الحلبة سينتظر فارسته هذا المساء ولن تأتي سوى بوجه مشوه وقلب ممزق وخطوة نازفة، هل أبدو سادية النزعة إن أحرقت جناحي الفراشة المذهبة التي تحوم حول طبقي ولا رغبة لي بالتهامها حية، فقط أحاول تصحيح مسار رحلتها الفاشلة وإنقاذ ما تبقى من الأغصان الغارقة في الظل.

(٣)

فراغ يغزو روحها تحاول أن تنسى ما حدث، أن تدع ليالي الشتاء تعبر بحر الأوجاع بقارب خشبي صغير دون التوقف عند تفاصيل الواقع المر، من

الأفضل أن تسمح لأحزانها بالنوم التدريجي وتواجه مصيرها المجهول بالصمت والانكار. وجهه الذي طال غيابه يستحيل عبئا آخر ويمسي ذنبا لا يغتفر، ليتها انسحبت قبل أن تتهجى لذة عشقه، ليتها راوغت حبال العشق قبل أن تلتف حول رقبتها.

(٤)

دائما وأبدا كنا غريبين رغم القرابة والتي لولاها لما ارتبطنا، لـه ينحني الليل المليء بالتنهدات ولي يستفيق نهار الجري وراء الأطفال وأواني الطبخ وأكوام الغسيل، كنت أستمتع بدور الأم الشابة نصف المتعلمة التي دخلت سن اليأس عن رغبة أكيدة تشبه في إلحاحها رغباته التي تعذبني وتقتحمني في لحظات الغفلة بلا شوق. أتنفس الهواء الخارج من رئتيه والمشبع برائحة التبغ وألمع حذاءه وأبتسم بطيبة عندما يشتمني في لحظات انفعاله، بالنسبة لي هو صمام الأمان وبطاقة السحب الآلي وظهر ضخم نستند عليه.

(٥)

تمر في خيالها المشوش أشباحهم تترجل عن منفاها نحوهم، يديرون ظهورهم وينسحبون تاركين أعينهم للتلصص وأصابعهم للتفتيش بين ثيابها عن آثار السقوط وأسماعهم لرصد تغير نبرة الصوت المبحوح، ما يحدث الآن لا يتعلق بضحكة أنثوية عليهم قمعها قبل أن تصل لمنزل الجيران ولا مشكلة ثوب ضيق تحل بمقص، إنها رائحة الرجل الغريب الذي سرق تفاح البيت العريق ولوث بياض الكذبة! ستعاقب بلعق جراحها أطول فترة ممكنة فزواجه منها مرفوض وجذوره الممتدة في أعماقها عليهم انتزاعها الى الأبد.

(٦)

الخوف من نوبات غضبه عندما يعود من الخارج متصيدا أخطائي هو الشيء الوحيد الذي كنت أظنه يهدد استقرارنا كعائلة صغيرة تسكن في كنف العائلة الكبيرة حيث لا يكف الأطفال عن الشجار ولا تهدأ مناوشات زوجات الأخوة حتى يعدن بخطط جديدة، الديوانية مفتوحة على مدار الساعة وأصدقاؤه يقيمون فيها من مغيب الشمس حتى شروقها، من النادر أن تجمعنا مائدة الغداء أو العشاء أو رحلة للخارج الشيء الوحيد الذي يمارسه معي يبدو أكثر من المعتاد ربما محاولة تعويض عن غيابه لكنها لا تستهويني أضاجع خلالها سحبا من الأفكار الشاردة.

(٧)

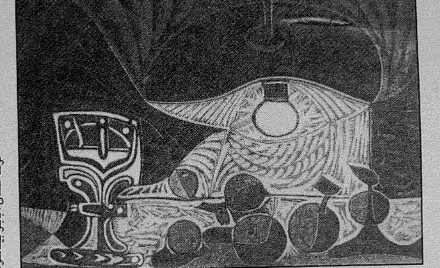
حايلت مشاعرها بمحاولات الغياب فعادت اللهفة أكثر تبرجا، لم يكن هناك ما يمكن أن يفض اشتباك أصابعهما سوى غيبوبة النوم، كانت تشعر بالذنب ان لمحت في أوقات صحوتها أفراد أسرته يختبئون كنجوم الفجر في معطفه الواسع وعليه أن يحملهم معه الى الأبد وهي المرأة الغريبة لا رغبة لها في مزاحمتهم الوقوف على رصيفهم الوحيد كما لا تقوى على الانعتاق من قيد هواه وما نالها وما طالها محفور في دهاليز الروح، هو سحر البوح ووهج الحقيقة وهي تحاول لعب دور الأنثى العابرة بلا جدوى!

(٨)

هو أو غيره من الرجال تحركهم غرائزهم في لحظات ضعف بشرية لا تترك سوى ندوب صغيرة، لن أشعره أني رصدت لحظة احتراق قدميه وشاهدته يرقص محتفلا بامرأة تتشح بالسواد وتحسست في ظهري طعنة خنجره سأبقى في عينيه الواسعتين الزوجة الضعيفة اللامبالية، فقط سأغسل ملابسه الملوثة بأحمر شفاهها بسواد الليالي التي مرت عليها وهي تتلقى العقاب من قوم لا تكشف نساؤهن وجوههن للغريب، لقد حملت تابوتها ووضعته على عتبة دارها وهذا ما كان ينبغي علي فعله.

(٩)

يفتح الباب الموصد منذ أيام، يدخل أفراد القبيلة الأب والعم والخال وابن العم والأخوة وابن الخال وفي آخر الصف الطويل الأم والأخوات وفي يد كل منهم أداة تعذيبه الخاصة وفي عقل كل منهم ألف مخطط للعقاب والجلد... يفتشون عنها بين الصناديق والحقائب القديمة يسلطون الضوء على كل بقعة بحثا عنها فلا يعثرون إلا على ثياب ممزقة وقلادة لازمتها منذ الطفولة .. هل هربت لحقل بعيد ورجل يطهرها ؟!!



لوحة للفنان: بابلو بيكاسو.

تنازع الروح

فؤاد مرسي*

رحيق الفندام :

في اليوم الرابع أفاقت تماما، حاولت أن تطأ الأرض بقدميها، ساعدناها لكن فشلت، فازداد حزننا.. ارتكنت الى ظهر السرير، طلبت قطعة جبن قريش ونصف رغيف، طالعتنا جميعا، نطقت باسم كل واحد منا واضحا، وابتسمت وهي ترفع الشكر لله وتدعو للغائبين بالستر ناولت أمي جنيهات خمسة وقالت:

– اطبخوا لرجل البيت، فاليوم .. يوم عاشوراء.

وطبخوا.

أمرت أبناءها أن يذهبوا، ويدخلوا مستبشرين على بيوتهم وذهبوا.

وطلبت أن تستحم وبعدها أحكي لها حكاية.

خرج جدي الى الصلاة، وضعت أمي الطشت النحاسي في منتصف الغرفة والابريق الى جواره، وزنجة الماء فوق النار... رأيت أن أذهب لأشتري لها الفندام الذي تحبه من القروش التي منحتنيها، وبالمرة أجهز حكايتي.

بيد مطبقة على حبات الفندام عدت سريعا، منعتني يد أمي عند باب الغرفة المقفولة من الدخول، وارتكنت الى حائط الصالة باكية كل الراحلين.

أتذكر .. فيمور داخلي بحكاية ذلك اليوم الذي لم نكن نعلم أنه يوم عاشوراء، الا حين أفاقت من غيبوبتها في بداية اليوم الرابع ودعت لنا بالستر.

المشهد الأخير:

(كنت تعلم أن أحدا لن يتغير، مع ذلك ظللت تطرق الأبواب، وهاهو أول باب يفتح لك).

جسمه الممصوص يتوسط السرير، شيء ما يحاول أن يخرج من فمه، الاسنان لا تلبث أن تفترق عن بعضها حتى تتلاقى تحشر اللسان بينها أحيانا وأخرى ينزلق الى الداخل. بأظافره ينبش في الحائط نبشا رقيقا، يداعب أطفالا بشعور مذهبة، يمرحون حول محفة فضية مثبتة على قوائم أربعة مرمرية.

(في البدء قلت: المعرفة.

وظللت تتكيء على حروفها سنوات طويلة، ولم يجاوبك أحد).

التف حوله من بالبيت، اتفقوا هامسين على أنها النهاية، انتابهم الفزع من حركات فمه المقاومة، وقالوا: إنها الروح تنازع. أتت زوجته بايشارب وأحكمت رباطه حول وجهه، فزمت الشفتين ولم يعد شيء يحاول المقاومة. سحبوا الغطاء على رأسه وأطلقوا صراخهم واثقين، فيما طفله الصغير كان يحملق في صعود وهبوط بطنه الخفيفين.

رغبة :

كان ضجرا، متنقلا بحديثه من أسى الى أسى مستاء من زحمة الهواجس في الرأس والناس في الشوارع، لاعنا عجزه عن ملء بطن العيش، وعن ايجاد موضع لقدميه وكان أكثرنا ضجرا لها أشرف بركبنا سائق السيارة على وضع النهاية، منحرفا عن امتداد الطريق الأسفلتي، منزلقا الى حافة ترعة.

وكان أول القافزين من الشباك صائحا بي:

– شهل خلينا نرجع لعيالنا.

ولم يكن لي عيال، ولم تكن بي رغبة.

★ قاص من مصر.

اليوم الذي سقط فيه رأسي

عبدالله سالم باوزير*

بريشة: محمد البراق، المغرب

في مخزن مظلم، بين «قفف» التمر والطعام، وبجانب جحر للفئران ، وفي الموقع الذي وضعت فيه قطتنا صغارها منذ أسبوع، سقط رأسي قضاء محتوما، ومنذ تلك اللحظة من فجر اليوم الثامن منذ ذي الحجة سنة ١٣٥٧هـ ـ ٣ مارس ١٩٣٨م صرت واحدا من سكان كوكبنا الأرضي ، ومن فصيلة بني البشر بالذات ، علي منذ اللحظة أن أتطبع بطباعهم ، وأحذو حذوهم في حماقاتهم، واكتوي بنيران بؤسهم وشقائهم ولعل هذا ما جعلني أصرخ بملء فمي احتجاجا على هذا الوجود الذي لم يكن لي فيه أي خيار ، وزاد صراخي شراسة عندما رأيت بقعا من الدم قد غطت أرضية ذلك الكوكب من تحتي. لكنني بعد حوالي ساعة أحسست بالسكينة، عندما غسلوني ونظفوني ووضعوني على فراش لين، في مكان آخر معتم، وقد أخذ يتسلل اليه نور أحمر ضعيف، ينطلق من علبة قميئة من الصفيح لها لسان

أحسست بضعفي الى جانب أولئك العمالقة الذين كانوا يتحركون من حولي، حينها وضعت لنفسي خطة ارتأيت أن أمشي عليها، وهي إن علي منذ اللحظة أن أتكيف مع من حولي، وأسايسهم وأداريهم لأنال منهم مأربي ، ولما وصلت الى هذه القناعة هدأت نفسي وخلدت للنوم، لكن سرعان ما ايقظني صوت قوي ملأ فضاء المكان من حولي، يردد حروفا مبعثرة لم أفهم معناها «لالا لا لا ليش» ثم تبعه صوت آخر وثالث، وهكذا تكونت من حولي جوقة كبيرة تردد ذلك الهتاف، حتى كاد يصم أذني ، ثم أخذت هذه الأصوات تخف حدتها، وتنسحب بعض الأصوات الضعيفة منها، حتى لم يبق إلا صوت واحد، وعندما أحس انه الوحيد في الساحة توقف هو الآخر، ورغم حدة تلك الأصوات التي كانت تضج من حولي، إلا إنني لم أخف، إذ أنني بعد تدبري للطريقة التي

أحمر، ثم صبغوا جبهتي وفوق أنفي بصباغ أسود له رائحة طيبة، وقد سقطت بعض قطرات منه على فمي، فإذا به شديد المرارة، واعتقد إنه ليس مصادفة أن يذوقوني المر يوم ولادتي ، ولكنه كان إعلانا عن مرارة الأيام القادمة التي علي أن انتظرها، إنه فأل سيىء ولا شك ، لكنني استسلمت وهل في مقدوري غير ذلك ، وهنا

كانت تلقى بها، وما يصاحبها من توهج في نظرات العيون، وانبساط أسارير الوجوه، تبين لي أنها أصوات فرائحية تهتف احتفالا بقدومي ، سررت لهذا الاستنتاج أول الأمر، لكنني عندما بدأت أتأمل الحروف التي يتكون منها ذلك الهتاف، انقلب سروري الى غم ، فقد كان ذلك الهتاف يتكون من ثلاث «لاءات» لا لا لا تتبعها كلمة «ليش» وهذا على الأرجح هو احتجاج على قدومي ، وكأن واقع حالهم يقول : «وهل نحن في حاجة الى بطن

* قاص من اليمن.

جائع يشاركنا لقمتنا؟!».

لما هدأ الجو، تلفت حولي ، فـإذا بي على سرير صغير وبجانبي سرير أكبر امتدت عليه أمي، وقد اشرق وجهها بالبشر والرضا والطمأنينة ، وقد أخذت ترنو إلي في حب وحنان ، وعندما أحسست باستيقاظي من النوم ازداد وجهها اشراقا حتى اضاء ما حوله، تركتها تتأملني وأخذت أجوب بنظراتي في المكان من حولي، أصبح الضوء الآن متلألئا يسطع من فتحة واسعة في الجدار، ولكن بعيدا عني وكل ما حولي شديد الوضوح، إذن هو ضوء الصباح الذي أخذ يتدفق من فتحة باب الغرفة الأرضية التي يقع فيها ذلك المخزن المظلم الذي ولدت فيه. تعرفت على تلك المعلومات من اشارة وردت من ذهني الذي بدأ يلقنني قوانين وأنظمة هذه الحياة البشرية التي ولدت فيها، وهبت حينها نسمة باردة من تلك الفتحة فاستسلمت للنوم من جديد، لكن شيئا آخر أيقظني، ليس من الخارج كما كان في السابق، ولكن من داخلي أنا هذه المرة، فقد أحسست بفراغ في معدتي وأنني بحاجة أن أملأها فصرخت مستعينا بأمي، وسرعان ما اخذتني بين يديها وضمتني الى صدرها، وألقمت فمي ثديها الناصع البياض، فتناولت حلمته بين شفتي ورحت امتص ذلك الرحيق الحلو الشهي حتى أحسست بالشبع، عندها رفستها بقدمي ، وما كان لي أن أفعلها ، بعد أن أرضعتني جزءا من دمها ، ولكنه عقوق الأبناء يبدأ معنا من الصغر، أف لهذا الطبع الذي جبلنا عليه، هكذا كنت أحدث نفسي وأمي تعود بي الى سرير في رفق وقد لفت نظري ذلك الهيكل الغريب الذي انتصب على سريري ، فأخذت أتأمله جيدا. لقد كان مكونا من ثلاثة أعمدة ، تباعدت قاعدتها، وتلاقت رؤوسها، فشكلت هيئة هرم، وقد غطيت هذه الأعمدة بقطعة مدورة مجدولة من سعف النخيل، التفت على السرير من ثلاثة جوانب، وبقي الجانب المواجه لأمي مفتوحا ، حتى خيل الي إنني داخل مغارة ضيقة، لم أدرك حكمة هذا الشكل الغريب أول الأمر، لكنني بعد تمعن تبين لي أن كل ذلك احتياطات أمنية، اتخذتها الأسرة لتحميني من التيارات الهوائية، أو من أي حالة طارئة قد تدهم ذلك السرير الذي سمعتهم يطلقون عليه كلمة «المهد» فزاد اطمئناني أكثر، وبدأت أحس ببعض النشاط يدب في جسمي فأخذت أحرك أطرافي في سرور، فاضرب بقدمي ويدي أرض ذلك المهد، ونظراتي تجوب ما حولي فترتطم بذلك الحاجز الهرمي الذي أقيم حولي ، لكن ما لفت نظري عندما اتجهت الى الأعلى، هو مجموعة من المحار والقواقع البحرية متعددة الأشكال والألوان، وقد تدلت من قمة ذلك الهرم، يربطها جميعا خيط رقيق مما جعلها تتأرجح فوق رأسي وتتراقص كلما ضربها الهواء ، فتصدر أصواتا كالخشخشة ، جعلت أنصت الى تلك الأصوات الرقيقة في طرب وحبور ، وكلما ضرب الهواء تلك القواقع والمحار ، ازداد نشاطي وسروري ، وهكذا عرفت اللهو لأول مرة. وبينما أنا كذلك إذا بي أرى بعض النسوة قد تقاطرن من ذلك الباب وهن متشحات بالسواد، كانت الواحدة منهن ما إن تدخل حتى تطلق ذلك الهتاف ، ثم تقبل على أمي وتسلم عليها، ثم تتجه إلي وتتفرس في وجهي وهي تتمتم بكلمات مختلفة «الصلاة على النبي» «ما شاء الله عليه» «سبحانه كله أبوه» وفي أثناء ذلك شق كتلة السواد هذه رجل ضخم الجثة جهم الصورة، قوي البنيان ، وقد أشرق وجهه الذي في لون وصلابة خشب الابنوس ببسمة فملأته ، وأسبغت على عينيه ألوانا عدة من الفرح والحنان والبشر، وما أن اقترب من سرير أمي حتى نهضت وأخذتني من المهد وهي تسمي الله، ثم رفعتني لتضعني في حضن جدي، الذي ضمني إليه، وأخذ ينظر إلي في حب، ثم التفت الى أمي قائلا:

– أرى أنه تسمونه على اسمي.

ردت أمي قائلة :

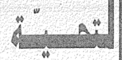
– لقد سبقك أبوه فقد كان رأيه قبل ولادته أن نسميه اذا جاء ولدا على اسم جده عبدالله.

رد جدي عوض وهو يضع شفتيه على جبيني؛

– عبدالله .. عبدالله ، فخير الأسماء ما حُمد وما عُبد، على بركة الله.

ثم وضعني على المهد وهو يردد:

– ما شاء الله .. ما شاء الله ... ما شاء الله.



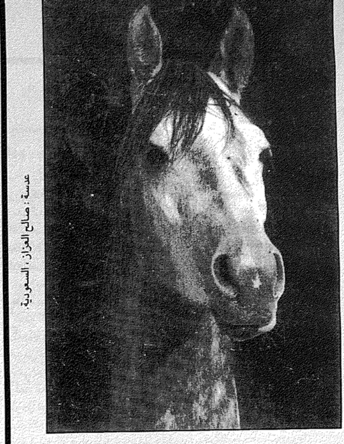
حياة الرايس*

هذه العاجلة محبوبة والرفاهة مطلوبة
والمكانة عند الوزراء مخطوبة

أبوحيان التوحيدي

آفاق السيد ابراهيم هذا الصباح فزعا يرتعد:
- «هل تأخرت عن عملي؟».
نظر الى ساعته:
- «غير معقول، حتى الساعة توقفت، ان النهار قد طلع في الخارج، يجب أن أطير الى عملي طيرانا، لن أعطيه فرصة أخرى، ذلك «النذل» كي يسود ملفي أكثر...
ثلاثون سنة لم أتأخر فيها ولو دقيقة واحدة عن المؤسسة، أصل أول الموظفين وأخرج آخرهم.. وهو يعرف ذلك جيدا.. والمدير العام يعرف ذلك أيضا وإلا كيف رد عليّ التحية يوم اعترضته في الدرج... نعم لم أصدق في البداية أن الرئيس المدير العام يرد علي التحية إنه لم يفعلها مع أحد من الموظفين منذ سنوات، لا شك أنه يعرف ملفي الأبيض الناصع جيدا. تحيته ليست مجانية ولا يمكن إلا أن تكون إشارة واضحة الى عزمه على تعييني في منصب رئيس قسم الموظفين الذي أحلم به طوال حياتي..
وإلا فما معناها؟ وهل يمكن أن يكون لها معنى آخر؟
أنا واثق أن الرئيس المدير العام لم يحييني ذلك اليوم إلا بعدما درس الأمر جيدا وعرف أنني سأكون الرجل المناسب في المكان المناسب وذلك النذل يعرف طموحاتي أيضا ويعرف أنه لا يستحق منصبه لأنني منضبط أكثر منه لذلك عمل على عرقلتي فلم يجد ثغرة في حصني الحصين حتى جاء ذلك اليوم الذي اصطحبت فيه ابني الى مدرسته لأمر ضروري جدا.
ورغم أنني لم أتغيب سوى ساعتين و١٠ دقائق و٣٠ ثانية فقد استغل «النذل» الفرصة ووجه لي توبيخا رسميا، ورغم أنني شرحت له الأمر فقد أصر على موقفه وأفهمني أنه يقوم بواجبه وإن ألححت أكثر فسيوجه لي انذارا يرفعه الى الرئيس المدير العام.
ولكن كيف وصلته الأخبار بهذه السرعة؟ ومن نقل له نية المدير بترقيتي؟
لاشك أن أحد أتباع «النذل» رأى المدير يحييني!... كلهم يتجسسون علي.
ومادام الأمر قد وصل الى حد التوبيخات والتهديد بالانذارات لابد أن ترقيتي أصبحت مؤكدة لذلك أراد «النذل» نسفها، المهم ألا أتأخر اليوم يجب أن أسرع..
نادى زوجته كي تعجل له بالقهوة فلم تجبه.. توتر.. التفت نحوها ليخضها ظنها نائمة.. فإذا هي صاحية.. أعاد عليها طلب القهوة فلم ترد عليه.. اشتد غضبه يبدو أنها لا تعبأ بكلامه ولا تهتم به. لكنها قامت بعد برهة، دخلت المطبخ أحضرت القهوة ورجعت بها، وضعتها على «الكمود» على عادتها ووقفت أمامه:
- «الى متى ستظل نائما اليوم؟ أنسيت توبيخ البارحة؟ قم يا رجل واقصد باب الله»
ثم تركته وخرجت..
- ماذا دهاها المرأة اليوم؟ هل أصيبت في عقلها أم أنها تريد أن تفقدني صوابي؟ إني لست متفرغا لها الآن، سأهتم بأمرها عندما أعود من الشغل المهم أن أخرج بسرعة.
لا يعرف كيف تناول الفنجان؟ القهوة خالية من كل طعم أو رائحة رغم بخارها المتصاعد لا يدري، كيف لبس ثيابه وصار بالشارع.. تذكر أنه لم يغسل وجهه.. هل شرب القهوة؟ عندما مر بدكان العم «قدور» حياه فلم يرد عليه التحية..
- «هذا العجوز قد خرف! لم يعد يسمع ولا يرى..»
واصل مسرعا حتى خرج الى الشارع الرئيسي شارع ٢٠ مارس وقف بمحطة الحافلات بباب سعدون، رأى بعض الوجوه التي يعرفها، حياها.. فلم يرد عليه أحد...
- «ماذا يحدث اليوم؟»
فجأة قدمت الحافلة تزحف مائلة جهة الرصيف لكثر حملها..
- «يبدو أنه لن يفتح الباب.. سنرتاح عما قريب من الحافلة وزحامها. ثلاثون سنة وأنا أركبها يوميا وأحلم بسيارة رئيس المصلحة.. إن ذلك لشيء معذب أشد من عذاب الحافلة.. لقد كرهت حياتي قبل ذلك اليوم الأغر يوم «التحية» ولكني لم أشعر أنني متعلق بها، متلهف عليها مثلما هو حالي الآن...»
توقفت الحافلة، فتح الباب، رغم اكتظاظها، تدافع الناس، وقعت امرأة بين الأرجل لم يرفعها أحد مخافة أن تذهب الحافلة... احتار كيف سيصعد، لقد تأخر كثيرا، إنقبض... تذكر التوبيخ.. لم يدر كيف صار فجأة وسط الحافلة واخترق ذلك الزحام كأنه شبح، ولا كيف نزل بعد ذلك بمحطة نهج روما قرب مؤسسته..
لما دخل وجد الحاجب يقرأ الجرائد بمكتب الاستقبال
- «صباح الخير.. ما هي الأخبار اليوم؟»
لم يرفع الحاجب عينيه عن الجريدة..
- «غريب! حتى الحاجب! .. لقد اشتراه النذل .. هل ينتظر مني رشوة كي يرد السلام!..
في الدرج وفي الأروقة.. لا أحد من الزملاء ينتبه له ولا يشعر بوجوده ولا يرد تحيته.. كاد يفقد صوابه..
- «أوصل به الأمر الى حد تأليب جميع زملائي علي بين عشية وضحاها».
اشتد غضبه، دخل مكتبه، احتل مقعده... وبقي يفكر في الأمر.. كان في منتهى الحنق والحيرة والخوف... فجأة رن التليفون..
- «ألو هل السيد ابراهيم التركي موجود؟
- «نعم أنا نفسي تفضل!..»
- «ألو هل السيد ابراهيم التركي موجود؟»
- «نعم تفضل قلت لك أنا نفسي!»
- «ألو هل السيد ابراهيم التركي موجود؟»
- «نعم موجود ألا تسمع؟»
مرت برهة انقطع الخط بعدها... وضع السماعة..
- ماذا يحدث اليوم؟
أخذ يعيد الشريط من بدايته منذ قام في الصباح. تذكر أنه نادى زوجته فلم تجبه لكنها خاطبته فيما بعد كأنه لم يناداها.. القهوة؟ لا يذكر أنه شربها... العم قدور ... الناس في المحطة .. الحافلة .. الحاجب.. الزملاء.. ثيابه كيف لبسها؟ لا يتذكر أنه فتح خزانته واختارها بنفسه. كما يفعل كل يوم .. نظر الى نفسه.. أين ثيابه؟ بل أين نفسه؟.. جال ببصره في ا لمكتب أين هو؟ كرسيه شاغر.. لا يوجد أحد بالمكتب .. طار الى بيته..
بالباب سمع عويلا .. عندما دخل وجد زوجته وأولاده ملتفين حول سريره ينشجون بالبكاء..
كان جثمان «ابراهيم التركي» بينهم مسجى.

★ قاصة من تونس.


عدسة: صالح العزاز، السعودية.

الخيـــول

عبدالصمد حسن*

(١)

عبر صحوة خاطفة، سمع صوت الصهيل الغامض، في البعيد، يتلاشى مبتعدا، ويعقبه خبب خيول، يتلاحق كالامواج، عبر صمت الصحراء. وفي الجمرة الجلاتينية ذات السطوع البرتقالي، لشمس الغبش الشاحبة، شاهد آخر الخيول، يجري بين انعطافات الافق الصحراوي الساكن، محدثا صهيلا في المكان الذي يجاوره، ملامسا رأسه الملقى على الرمل. حركة جسده، كانت بطيئة، وذاكرته مضطربة، وثمة ما يشبه الغيبوبة الباردة، تغمره، وكأنه أصيب بمرض، أو ان كابوسا، انتشر عبر أفق نومه البارد.

كان يرغب في النوم، لانه لم يستطع ان ينهض او يتحرك، وشاهد كفل أحد الخيول الراكضة في الصحراء، كان ينطلق بخبب متلاحق، وثمة سوط لامع، يخترق الهواء الهادىء، ورثاثة الصمت، ثم ينزلق، ضاربا كفل الحصان ووجهه، واعقب ذلك، ان ران الصمت الرمادي، مرة أخرى، كان متلاشيا بين انهمارات الشمس، ولم يكن يدرك بوضوح، ماهية تلك الاصوات الغامضة المكتظة.

كان صدره يرتفع ويهبط بصعوبة، كأنه يختنق، وثمة مسبحة من عرق بارد، تغمر وجهه، وتنزلق، منسرحة، أسفل عنقه، ويغمغم بقنوط: (يا له من كابوس!) وكان خبب الخيول، يخترق طبلتي أذنيه، والشمس تسري، حيث مكانه، بلهب ساخن، فيكتظ بها جسده.

(٢)

في الفراغ السائل الذي يكتنفه، تحركت أصابع يده، بتؤدة، تزيل حبات العرق، أسفل ذقنه، وفتح عينيه بعض الشيء، في سكون الغرفة الراكد. كان مكتئبا، والاشياء في الزوايا، تتحرك حركة عشوائية، مضببة، كحركة أشباح الليل. ونهض في فراش السرير الدافىء، وغادره، بحركة متعثرة، وازاح الستارة، عن مثلث الشباك. حدق في الشارع العام، حتى نهايته البعيدة، لم يكن هنالك من شيء، وادرك في الحال، بكل وضوح، أن يفكر بالاشياء التي يترتب عليه انجازها، بشيء من الطمأنينة، لكن شيئا غامضا، دفعه لانصات غير مبرر، أحال الى سمعه، أصداء جامحة، تتلاحق في البعيد، كالامواج الهادرة، تلطم الساحل بقوة، وتعاود ارتطامها بالتعاقب، مرة أخرى، وبدا مستفزا، وكأن رأسه يكتظ بيقين غريب: إن الخيول ستهاجمه، عبر نافذة الغرفة، في الساعات اللاحقة من النهار، وكان مندهشا بهذه الحقيقة: (يا الهي، بحق السماء، ماذا هناك؟ ان ثمة احساسا ينبئني، بأني مريض، او ان ثمة خللا في طبلتي الاذنين!). وسمع فيض احساسة الآخر المضاد، كان حادا، كعاصفة في بحر، ملأ فراغ الغرفة الارجواني الذي كان يهيم فيه، مثل غريق: (أيها الرجل، انك بكامل قواك الجسدية والعقلية!). كان منهمكا في الاسى، متدثرا به، كما يتضح بشكل جلي، وكانت بقع الضوء تتقاطر بتؤدة في الغرفة، فتمد الزوايا بلون دافىء من فيض ضوئي شفيف، كرذاذ الزجاج، وفي الضوء المنزلق، مثل ماء رقراق، بدا مندهشا، بالاشياء التي من حوله، وكأنه لم يشاهدها الا لماما، حتى قراءاته انحسرت، فهو لم يستطع احتواء أي شيء، بذاكرة

* قاص من العراق.

معطوبة، وقبل أن يغيب النهار، متلاشيا بسرعة جدا، كما هي عـادته، ومـع حلول المسـاء كان يـرتاد أمكنـة اخرى، بمسـاحات فسيحـة، وفضاءات مطلقـة، مثـل المتنزهـات العامـة، ومـلاعب كـرة القـدم، والانهار، وسـواهـا، وفي الساعات المتـأخرة من الليل، يكون قـد استمع الى شيء من الموسيقى الرائعة، حينئذ يتبدد احساسه العميق بالاسى بعض الشيء، لكنـه يسمع ضجيج الصهيـل الغريـب، مرة أخـرى، ينبثق عبر مـوج الصمت الـراكد، مختـرقـا رثاثـة الشارع الذي يصل بالشرفة مـن الاسفل، فيثب من مكانه مـذعـورا، وقـد استحوذت عليـه رغبـة جـامحة في طلب الخلاص! وكان نبض قلبه يتلاحق، كنبض ساعة جدارية كبيرة، واعصابه مشدودة.

وذات مسـاء هـاديء وفـاتـن، يشبـه أماسي الـربيـع، احتوتـه فكرة غير مـألوفـة: (... ان يخرج الى الصحراء!) ومـع ان القرار كـان غريبـا، لكنه كـان مثل نـداء غـامـض ودافيء، يتـوسلـه ان يصغي اليـه، فـاستشعـره يسري في جسده الذي اكتظ به، مع انه كان مندهشا ازاءه.

الآن، هـو في الصحراء، صحـراء كما هي، بفضـاء غير متناه، ورمـال متراصة، كساهـا سطوع الشمـس، بحمرة فاقعـة، وكانت الـرمال تتحـرك ببطء، بحركـة متماوجة، كـأنما تغـذ السير، حيـث هـو، وانتشر جسـده، بين ذرات الـرمـل المخـدد، ومسـاقـط الشمـس... فـوق الاكمات وانعطافات أفق الصحراء. وكانت الشمس الباهرة، تنتشر فوق كثبـان الرمل والاكمات المرتفعـة، فتغمر جسـده حد الانتشـاء الـرائق، وحين تغيب في الجانـب الآخـر، تتركـه معتما، فيغـور رأسـه في الـرمـل، حينئـذ يشـاهـد ضـوء الشمس، بشكـل غير واضح، كأنـه يتحرك بتتـال متدرج، وراء زجاج ندي.

وعصفـت الريـاح تسف فـوق الـرمل المنتشر بغـزارة، فـاحـدثت تغيرا واضحـا في خارطـة تضاريس الصحراء، وكان ينصت بشغـف الى هدير الرياح العابثـة، وبدا له، ان كل شيء، سيكون هادئا الآن.. وعبر سـاعـات أخر، تـساقطت من زمـن الصحراء، كـان صهيل الخيـول السائم، يسحـق رأسه بـدوي مكتظ، فـوثب، يطرد بفـزع الوحشـة ورهبة السكون الخادع. وكـانت الخيول الجامحة، تجري بحـركة غير جلية، كحركـة الزمن، فوق الاكمات الصخريـة الناتئة، او كثبان الرمل المتفرقة، كأشباح، حيث منحدر في الغرب.

كانـت الشمس منتشرة بغـزارة ، وحارقـة مثل جمرة ، والخيول تجري بحركة غير مرئية، كحركة الشمس، حيث أحالت الصمت الصحـراوي المدهش، الى صخب، كصخب ارتطـام السلاحـف ببعضهـا.، وكـان مكتظا بـالصهيـل، بشكـل بـاذخ، فنهض باحثا عـن مكان آخر ينحـدر باتجاه جدار رملي بارز، كأنه هضبة، تجنح في امتداد كسول، من الشرق حتى الغرب، والشمس في سيولة جلاتينية دائمة في منعطفات الصحراء المؤدية الى اللاشيء.

وتجلت هذه المرة، الاشياء بأشكالها، وكما هي، أمامه، كـأي انسـان آخـر! ولم يعد تفكيره يتـواصـل، مـع ذلـك الصهيل الغامض، وما يسمعـه الآن، هو صوت الصحراء والريـاح وحركة الرمـل الدائبة، وبهذا الاحساس الدافئ والمفاجيء، ظل في مكـانه، يرقب حركة الاشيـاء بوضوح، عبر متاهة الصحراء، التي تشبه غابة من الضباب الخادع. وكـان يـدرك بكـل وضـوح التنـاقـض بين مـا يسمعـه ويشاهـده الآن، وبين ما يوحى بـه اليه، وان الزمـن الذي استغرقـه وجوده، هنـا كان قصيرا، لم يـدر ماهيـة مداه، فكـان يتبـدد ببطء، مـن بين اصـابعـه وذرات جسـده، ويتلاشى بعيـدا، في موج الرمل الفـائض، هكذا يحدث كل يوم، بين أسـار الشروق والغروب، بحركة متراتبـة دائبة، تنتهي مع بـزوغ نجمـة المسـاء الرمـادي، وراء الكثبـان والاكمات الجرداء.

(٣)

واستيقظ مرعوبا على صوت صهيل في الجوار، وكانت راحتا يـديه، تفترشان الرمـل اللاهب، والشمس أبعد الى رأسـه، مـن كفل حصـان رمـادي، ينفـض عرفـه الكـث، فتتسـاقـط ذرات الـرمـل فـوق وجهـه المكفهـر، وعينيـه البارقتين، صهـل بقسوة، وانعطـف مسرعا، حيث امتداد الشرق، من الافق الصحراوي، الساكن آنذاك.

وعبر عينيـه الغـائمتين، اذ ، لم تتجـل الاشيـاء، بشكـل مرئي، شاهـد الحصان، وكتلة رماديـة، او سوداء، او بلون الرمل، من خيول اخرى، تجري فـوق رأسـه الغائر في الرمل، فيكتظ بصراخ غير مسموع، كـأنه طشيش غناء سـاخن، او نشيج هاديء، كان عاجزا عن النهوض، او الحركة، فأغمض عينيه ونام، وكان وجهه في مسرى تنفسـه الساخن، والوقت الآن، في الصحراء، أصبح عصرا كالمساء.



ميخائيل نعيمة ١٨٨٩ - ١٩٨٨
الزخم الابداعي المتعدد

جـان دايـه*

هل اقتصر نتاج ميخائيل نعيمة على النقد الأدبي والشعر والرواية وغيرها من الألوان الأدبية؟ أم أنه كتب أدبا سياسيا كما فعل أمين الريحاني؟

وهل اقتصر نشاط ميخائيل نعيمة على «الرابطة القلمية» التي تأسست في نيويورك إبان الحرب العالمية الأولى وكانت جمعية أدبية لا علاقة مباشرة لها بالسياسة؟ أم أنه اشترك في تأسيس جمعيات وأحزاب سياسية أو انخرط في بعض ما هو مؤسس منها، كما فعل جبران خليل جبران؟

وإذا كان نعيمة قد مارس الحياة السياسية والحزبية وكتب وخطب في السياسة، فما هي مبادىء الايديولوجيا التي اعتنقها وحاول بالقلم والجهاد تحقيقها؟

لو ارتكز الباحث على ما أورده نعيمة في كتبه المنشورة وبخاصة مذكراته التي يحتضنها كتابه «سبعون» وعلى ما كتبه عنه الآخرون من كتب وأطروحات ودراسات .. لجاء الجواب ان جهاد نعيمة عبر المؤسسات تمحور على الرابطة القلمية وبقي في إطار النقد والابداع الأدبيين، وان نتاجه اقتصر على بعض الألوان الأدبية وبخاصة النقد، وإذا تخطى الأدب، أحيانا، كما في «مرداد» فليقوم برحلة فلسفية ميتافيزيقية. وبالطبع، يجد الباحث في مذكرات نعيمة وبعض كتاباته الاجتماعية ملامح سياسية. ولكن ذلك لا يصنف صاحبه سياسيا، إذ لابد من أن تنطوي معظم الكتابات الأدبية لكل الكتاب على بعض الآراء السياسية، نظرا لتداخل السياسة في كل الألوان الأدبية، وبذلك لا يشذ نعيمة عن القاعدة، باعتباره أن الأدباء يلونون، مداورة، نتاجهم بخطوط سياسية عريضة.

أما إذا لم يكتف الباحث بما كتبه نعيمة عن نفسه وما كتبه الآخرون عنه، فإنه يفاجأ بنتاج سياسي لناسك الشخروب ينطلق من ايديولوجية محددة هي لسان حال جمعيتين سياسيتين إحداهما سرية والأخرى علنية.

لم تكن كتابات نعيمة ونضاله من أجل وحدة سورية[1] واستقلالها مسألة عابرة. فقد استمر نعيمة في التنظير لسورية والعمل من أجلها، طوال سبع سنوات[2]، إلا أن تعديلا طرأ على فكره السياسي من غير أن ينال مبادىء عقيدته الأساسية. فبعد أن كان يرفض الحماية أو الوصاية على سورية، ويرد بعنف على الذين كانوا مؤمنين بها أمثال أمين مشرف[3] .. صار هو أيضا يقول بها ولو بحماس أقل من الآخرين، وربما يعود ذلك الى عضويته ومسؤوليته في لجنة تحرير سورية وجبل لبنان[4] التي وافقت على وصاية دولة أجنبية على سورية، وهي فرنسا بالتحديد.

خلال الحرب، تنبه بعض القادة السوريين في أوروبا وأمريكا الشمالية الى أهمية اشتراك مواطنيهم في القتال، عبر جيش أو فيلق مستقل، حتى إذا حل السلام، وكان النصر لصالحهم، توافرت لهم حصة من قسمة المغانم، وهي الحصة المشروعة المتمثلة بوطن موحد ولو تحت الوصاية الأجنبية المؤقتة والمحدودة. لعل أكثر المتنبهين لذلك هم أركان «لجنة تحرير سورية وجبل لبنان» في نيويورك و«الجمعية السورية المركزية» بزعامة شكري غانم في باريس. ويعود الفضل في تنبه لجنة التحرير النيويوركية الى الأديب المجاهد أمين الريحاني.

أفسحت قيادة الجيشين الأمريكي والفرنسي في المجال للمغتربين السوريين للتطوع عبر فيلق خاص بهم وتابع للجيش الفرنسي أو الأمريكي. سارع أعضاء اللجنة الى حث أبناء الجاليات السورية في القارة الأمريكية للقيام بواجب تحرير الوطن من الأتراك الذين احتلوه طيلة أربعمائة سنة، كانت التلبية متواضعة جدا. ولكن لجنة التحرير كانت قدوة في التطوع، ليس فقط بالنسبة للمواطنين، بل أيضا وأولا، للجمعيات والأحزاب المماثلة لها في أوروبا وأمريكا ومصر. ذلك ان أحد مؤسسيها شكري البخاش[5] قد سارع الى الالتحاق بفيلق الشرق.

أما نعيمة، فقد التحق بالجيش الأمريكي رغم أن العديد من أمثاله قد أحجموا عن الالتحاق على حد تأكيده. وهو فعل ذلك لأنه يرغب في المساهمة في تحرير وطنه. وفور تجنيده، انتقل الى أحد مواقع القتال في فرنسا حيث بقي هناك حتى نهاية الحرب.

كان نعيمة في المتراس حين كتب الى إدارة تحرير الفتاة مقالا بعنوان «تأملات متطوع»[7]. فلنعد قراءة هذا

★ كاتب من لبنان.

المقال لأنه ينطوي على مبادىء كاتبه السياسية في ذلك الوقت. يستهل نعيمة المقال بالقول : «أنا مجنون لأني لم أنكر سوريتي.. ولأني وجدت نفسي شريدا غريبا مهابا وأدركت أنني فقدت وطني فقمت أبحث عنه لاسترده» . يضيف : «يقولون لي من هي سوريا لنحارب من أجلها؟ وما هو الشعب السوري؟» وبالطبع لم يجب نعيمة على سؤالهم بالشكل الذي ضمنه الحاشية في كتابه «سبعون» : «ان سوريا هي القطر الأكبر من الأقطار الثلاثة : لبنان وسوريا وفلسطين».بل هو رد على الذين اتهموه بالجنون من السوريين باتهامه اياهم بالجبن لأنهم يخافون أن يحاربوا من أجل سورية كما يفعل هو ، رغم انهم «سيكونون من أول من يعودون الى سوريا إذا تحررت ولو بدم غيرهم». ويقول : «لكن ما لي ولهم! أنا فقدت وطني - وأدركت أني فقدته فجئت أسترده . وهم فقدوا وطنهم ولا يدركون انهم فقدوه. لذلك يتفلسفون . يقولون أني أنشد حلما. وهذا الحلم لو درواـ هو كل حياتي» ويعتبر نعيمة ان ما يقوم به هو بمثابة «ولادة ثانية»، لماذا؟ «لأني أدركت لأول مرة في حياتي اني من أمة».

ويرفض نعيمة رأي اليائسين الذين يعتبرون ان سورية «جسم مركب من علل وعاهات لا أمل بشفائها». صحيح ان الأمراض الاجتماعية متفشية في جزء من السوريين، ولكنه «السوري الذي أؤمن به انما هو غير السوري الذي يتبجح بمعارفه الأدبية وحنكته السياسية وفلسفته الاجتماعية. هو السوري الذي حرث أرض سوريا أجيالا ليغذيهم ويغذيني ويأكل خبزه بعرق جبينه ،ولم يقف مرة على المنابر ليقول لاخوانه السوريين : كلكم فاسدون إلا أنا». والسوري الذي يؤمن به نعيمة هو الذي «استعبد أجيالا ولم يفقد عزة النفس ولا أصبح عبدا مملوكا. هو السوري الذي لو حل بالجبال ما حل به لدكت الجبال» بل إن ايمانه بمواطنه ا لوطني الشريف لا يحد : «أنا أرضى بهذا السوري أخا وأبا ورفيقا وجارا. بل لا أرضى بسواه من كل شعوب الأرض ، لأني أعرفه وهم لا يعرفونه». ونعيمة أيضا لا يرضى بغير وطنه بديلا، رغم أنه محتل ، ورغم انه ـ أي نعيمة — يعيش في العالم الجديد : «فقدت وطني وأنا لا أقدر أن أعيش بدون وطن لأني أرى أمم الأرض كلها قامت تدافع عن أوطانها فقمت أنا كذلك أسعى في استرداد وطني من يد من سلبوني اياه».

ويختم نعيمة تأملاته بالرد على من اتهمه بالجنون من مواطنيه «اذا مت وعلمتم بموتي وبقيت سوريا تحت أقدام مستعبديها فأحلفكم بالله ألا تذكروني بشفاهكم وألا تلفظوا اسمي بألسنتكم ، واذا انعتقت سوريا بعد موتي من نير ظلامها فسيروا الى وطنكم الحر ولا تذكروني. فأنا قد أرقت دم حياتي لأجل من كان مثلكم يحب الحرية ويضن أن يدفع ثمنها ولو قطرة من الدم».

عاد نعيمة الى نيويورك بعد انتهاء الحرب فأقامت «لجنة تحرير سورية وجبل لبنان »له ولبعض المتطوعين الذين عادوا معه، حفلة خطابية تكريمية، وكان بين الخطباء نعيمة نفسه الذي قال في سياق كلمته : «نعم لبيت دعوة أمريكا . لكنني بين سطور تلك الدعوة ، قرأت دعوة بلاد أخرى، دعوة سوريا . ولا أظنني مغاليا، إذا قلت ان كل سور ي انخرط في الجيش الأمريكي قد انخرط وسوريا نصب عينيه. وليس في ذلك خيانة نحو أمريكا أو نكران لجميلها. وأية خيانة في أن يخدم الانسان أباه والمحسن إليه في وقت واحد»؟

ولفت الخطيب نظر سامعيه الى أن قادة الجيش الذي كان متطوعا فيه قد اعتبروه «حيوانا يساق بالسوط» ولكنه بالمقابل اعتبر نفسه «مجاهدا» في سبيل مبدئه أو مدافعا عن وطن» لذلك حين كان يفقد أحيانا ايمانه وأمله، يسارع الى تذكير نفسه «بسوريا، فتعود اليها القوة وتعود إليه الإرادة».

وختم نعيمة كلمته بالقول أنه كجندي في تلك الحرب الطاحنة كانت له تعزية حقيقية «وما تلك التعزية إلا أمله بأنه بعدما تنقشع غيوم الحرب سيجد لذاته وطنا حرا بين الأوطان الحرة ، وذلك الوطن هو سوريا» (٨).

تلك هي آراء ميخائيل نعيمة الوطنية والمبدئية ازاء سورية وشعبها. فما هي آراؤه السياسية في الموضوع نفسه؟ في مستهل مقالته «راحت السكرة وجاءت الفكرة» التي احتلت الصفحة الأولى بكاملها من جريدة «السائح» قال نعيمة : «لقد قضي الأمر وتم المنتظر . وتقرر مصير سورية، لا في مكة ولا في الشام ولا في بيروت ، بل في مؤتمر السلم الذي أخذ على عاتقه تسوية المشاكل العالمية التي ولدتها الحرب.وكأن الأقدار قد شاءت أن تفسح للسوريين مجالا ليميطوا النقاب عن وجههم الحقيقي، فأطلقت سراحهم من السجن التركي ، وتركتهم لأكثر من سنة ونصف السنة (٩) أحرارا يقولون ما يشاؤون ويسيرون مع أميالهم وعواطفهم فإلى أين ساقتهم تلك الأميال؟ وماذا انتجت تلك العواطف»؟

وفي اجابته على السؤال ، يتطرق نعيمة الى علة علل سورية أي الطائفية فيقول : «منذ وضعت الحرب أوزارها حتى اليوم، ونحن نقدم للعالم برهانا تلو الآخر على عدم أهليتنا لإدارة شؤوننا بأنفسنا. وقد كانت براهيننا من هذا القبيل دامغة مقنعة لا تحتمل

الرد ولا الشك . أولم نقل للعالم بأننا قوم لا نعرف للوطنية معنى؟ أو لم نر العالم أن الوطنية الوحيدة التي نفهمها هي وطنية الجامع والكنيسة والخلوة والكنيس؟ أولم نظهر أمام الغريب والقريب كقطع من الذئاب لا يأمن واحدنا جانب الآخر؟»

وينتقل نعيمة الى نقطة أخرى كانت مدار خلاف السوريين وهي هوية الدولة التي ستكون وصية على سورية. طبعا كانت أسماء أمريكا وانجلترا متداولة بين السوريين . وكانت المملكة العربية بقيادة الشريف حسين قبلة أنظار بعض السوريين قبل أن ينعقد المؤتمر السوري العام (١٠)، ويصوت المؤتمرون على مبدأ استقلال سورية بوحدتها الطبيعية.

هنا خاطب نعيمة سوريي أمريكا بهذا الكلام الواقعي الدقيق: «من كان منا يطلب أمريكا لبلاده عن اخلاص أو غير اخلاص، فعليه اليوم أن يترك أمريكا وشأنها، وأن يسعى لوحدة سوريا بمشاركة الدولة التي انتدبها مؤتمر الدول». وهو هنا يشارك جبران في تكرار معلومة عدم قابلية الولايات المتحدة على قبول وصايتها على سورية.

وقال نعيمة للمنادين بالوصاية البريطانية : «من كان منا ينادي بانجلترا كوصية على سوريا فعليه، إن كان مخلصا في حبه لسوريا أن يقلع عن انجلترا أو أن يعمل على جبل أمة من العناصر التي تضمها حدود سوريا».

وردد نعيمة الرأي السلبي نفسه حيال الشريف حسين ونجله فيصل: «من كان منا يهلل للعرب ويحلم بتجديد مجد العرب في الجزيرة وسوريا ، فليترك العرب يجددون مجدهم في بلادهم. أما في سوريا فليسع لتجديد مجد سوريا.».

ويتحول النهج السلبي الى ذروة الايجابية عندما يأتي دور فرنسا في الوصاية : «من كان يسعى لبسط الوصاية الفرنسية فوق تخوم سورية» فقد تحقق حلمه أو هدفه، ولذلك بات من واجبه ان «لا يشمت بإخوانه الذين حلموا حلما غير حلمه ولم يتحقق». ويشدد الكاتب هنا على أن المخلص اليوم من مد يده لخصمه قبل أن يمد خصمه يده إليه وقال له: تعال يا أخي فالحقل واسع والعمل كثير والعاملون قليلون : في قلبك حزازات مني، وفي قلبي حزازات منك ، فلنطرحها خارجا».

ولكن واقعية نعيمة قد أعطت صورة سلبية لواقع بلاده، ليس فقط بسبب مؤتمر الصلح الذي جزأ سورية وفق معاهدة سايكس بيكو، بل أيضا لأنها«بلاد كلها رؤوس ولا رأس لها». وردا على الواقع الزري طالب نعيمة ببروز «السياسي المخلص الى ميدان العمل ، فاليوم يومه».

ولكن ، إذا كان نعيمة يرفض تجزئة سورية، فهو لا يقبل في الوقت نفسه، بدمجها في كيان عربي، ويرد على السوريين الذين يعتبرون أنفسهم عربا لأنهم يتكلمون العربية، فيؤكد لهم ان «الأمريكي انجليزي الأصل واللغة، وانفصاله عن الأمة الانجليزية حديث العهد بالنسبة لانفصال السوري عن العربي ، لكنه امريكي لا انجليزي وأكبر إهانة توجهها الى أمريكي هي أن تدعوه انجليزيا». يضيف أن قسما كبيرا من أهل البلجيك فرنسيو الأصل واللغة والدين، فهل سمعت بلجيكيا يقول بأنه فرنسي؟ والبلجيك متاخمة لفرنسا قريبة منها بكل شيء. أما سوريا فبينها وبين الحجاز والعراق بواد شاسعة وبين أهلها وأهلهما ألف فرق وفرق» (١١).

طبعا ، هناك مجال واسع للرد على نعيمة بشأن الوصاية من حيث المبدأ ووصاية فرنسا على الأخص. والردود التي حفلت بها دوريات هاتيك الأعوام أكبر من أن يستوعبها كمبيوتر. نعوم مكرزل صاحب «الهدى» كان ينادي بالوصاية الفرنسية ولكن على الكيان اللبناني فقط. والأمير ميشيل لطف الله والامام محمد رشيد رضا آثرا الوصاية البريطانية . والدكتور خليل سعادة صاحب جريدة «الجريدة» ومجلة «المجلة» ورئيس الحزب الوطني الديمقراطي في البرازيل كان من دعاة الاستقلال التام لأن الاستقلال مع البداوة خير من الاحتلال مع الحضارة. ولكن الرد الأبلغ والأطرف هو الذي دبجه نعيمة نفسه قبل خمس سنوات في إطار حوار تصادمي مع رفيقه في الرابطة القلمية أمين مشرف. فتحت عنوان «حقوق الضعيف» نقرأ لنعيمة ما يلي: «السياسة الأوروبية تجيبك ان مراكش ومصر والهند لم تتعلم بعد أصول الإدارة الذاتية، وإنها حالما تدرك هذا الفن، وتصبح قادرة على الدفاع عن نفسها ، تنجلي عنها القوة الأجنبية وتتركها تدبر أحوالها بذاتها». وفي معرض رفض المقولة يتساءل الكاتب : «متى تصبح مصر مثلا قادرة على الدفاع عن كيانها السياسي وادارة نفسها؟» ويأتي جوابه : «الشعوب الكبيرة تقول للشعوب الصغيرة الخاضعة لها: أنت أيها الشعب الفلاني لا تزال كالطفل لا تحسن المشي.. وسوف لا أدعك تمشي وحدك حتى تتقن المشي جيدا! وبربكم كيف يتعلم الطفل المشي إذا لم تدعوه يمشي، فيقع مرة ويقوم ويقع مرة أخرى ويقوم، فيجرح هنا رأسه وهناك أنفه، لكنه يتعلم المشي بعد كل هذه التجارب».

هنا يروي نعيمة حادثة طريفة دعما لرأيه وتسفيها ساخرا للرأي المعاكس : «يروي اللورد مكولي في

مقالته عن الشاعر ملتون فكاهة وخلاصتها أن مجنونا أحب أن يتعلم السباحة، لكنه قرر في نفسه ألا يدخل الماء حتى يكون قد أتقن كل أبواب الفن. فإذا قدرتم أن تتصوروا رجلا تعلم السباحة قبل أن يخوض الماء، فربما أمكنكم أن تروا شعبا تعلم إدارة نفسه قبل أن يعطي فرصة للتجربة والامتحان».

رد أمين مشرف على نعيمة الذي رد على الرد حيث قال: «هل لسوريا الضعيفة حقوق بين أقوياء هذه الأرض؟» الأخ مشرف لا يتردد في الجواب على السؤال نفيا، ويتوصل الى ذاك بطريق مصر، فيرينا أن (مصر الطفلة) لا تقدر أن تمشي وحدها. ومن ذاك يستخلص أن سوريا لا تقدر على ذلك أيضا فيسأل: أليست سوريا ومصر شقيقتين؟ ثم يجيب: نعم ويمشي كأن الأمر حقيقة جالية مثل ٢×٢=٤. ومع أني أخالفه في ذلك ـ لأن شعب سوريا ليس شعب مصر، ولا تاريخ الأولى تاريخ الثانية ـ أترك هذه المسألة، لأنها ليست حيوية للبحث الذي نحن بصدده. إذا حصرت كلامي في مصر، فلا يخطرن لأحد اني مصري أو انتسب الى الحزب الوطني. فأنا سوري قبل كل شيء [١٢].

وفي الحلقة الثانية من رده، قال نعيمة: «إذا تعذر استقلال سوريا السياسي ـ وذاك يقارب المستحيل في هذه الأيام ـ أفمن الواجب أن ننكر ما لها من الحقوق الأدبية والاجتماعية؟ أمن الواجب إذا كنا ضعفاء عن مقاومة القوي أن نسلم بقوله أن لا حق في العالم سوى القوة، ولا عدل سوى البطش؟ أنا أفاخر بأني ابن أمة قوية تقدر أن تتجاهر بقولها» [١٣].

والسؤال الآن: إذا كانت «لجنة تحرير سورية وجبل لبنان» وراء التغيير الذي طرأ على مفهوم نعيمة السياسي حيال الاستقلال المطلق أو المقرون بالوصاية الأجنبية.. فهل ثمة جمعية سياسية أخرى كانت وراء إقناعه برفض أية علاقة لسورية المستقلة يمكن أن تنتقص من استقلالها؟ أجل، هناك جمعية سرية تدعي «سورية الحرة» كان نعيمة عضوا ومسؤولا في هيأتها القيادية. ولا بأس من القاء ضوء سريع على الجمعية ونعيمة معا.

إذا كان جبران خليل جبران هو العمود الفقري لجمعية الحلقات الذهبية [١٤]، فإن ميخائيل نعيمة كان أحد أقطاب جمعية «سورية الحرة» ورئيسها لفترة معينة..مع فارق وهو أن الأول كان مؤسس «الحلقات الذهبية»، في حين انضم الثاني الى «سورية الحرة» بعد تأسيسها بسنوات قليلة؟

وبالمناسبة متى تأسست جمعية «سورية الحرة»؟ من صاحب الفكرة؟ ومن المؤسسون والأعضاء؟ وما مبادئها الاجتماعية والقومية؟ وهل حققت انجازات تذكر؟ ومتى طويت صفحتها؟

إن الاجابة المتوافرة على هذه الأسئلة ومتفرعاتها تنطوي على آراء نعيمة ودوره في الجمعية، لأن كتاباته عنها هي المرجع الأول والأهم حول ما كان يرمز إليه بحرفي س.ح.

في كتابه «سبعون» وتحت عنوان «عالم يشتعل» تطرق نعيمة الى بداية الحرب العالمية الأولى وانعكاسها السلبي على وطنه وأهله حيث قال: «في تلك الغمرة من القلق على أهلي ومستقبلي ومستقبل بلادي، وردتني رسالة عربية من مجهول يخبرني فيها أن هناك جمعية سرية تعمل لتحرير سورية من النير التركي، ويدعوني الى الانضمام اليها واسمها (س.ح) وهو لا يستطيع البوح بأسماء أعضائها مخافة أن تدري بهم الدولة فتقتص من ذويهم. ولكني رفضت الانضمام قبل أن أعرف شيئا عن القائمين بالجمعية ومكانتهم بين المهاجرين. وعرفت من الرجل فيما بعد أن من بين الأعضاء صديقي نسيب عريضة [١٥]، فانضممت. وعندما تخرجت في الجامعة وسافرت الى نيويورك، أنيطت بي جميع مهام الجمعية. وبقيت أقوم بها الى أن ضاق وقتي دونها. فتنازلت عنها لغيري. فما لبثت الجمعية أن تضعضعت وتلاشت» [١٦].

ويستهل نعيمة الفصل التالي من «سبعون» المعنون «بصيص نور» بالاشارة السريعة الى س.ع التي ألهته مع دروسه ومجلة الفنون وأخبار الحرب والمجاعة وعمله في القنصلية الروسية عن نفسه «وما كان يلازمها من وحدة ووحشة وحيرة وكآبة» [١٧].

ويعود نعيمة الى الجمعية في الفصل الخاص بمجلة «الفنون» فيقول: «كان قد عنّ لي رأي في اعادة الفنون الى الحياة بمعونة الرفاق في س.ح. فدارت مخابرات بيني وبين نسيب (عريضة)». هنا ينشر الكاتب مقطعا من رسالة تلقاها من الشاعر عريضة مؤرخة في ١٨ كانون الثاني ١٩١٦ ورد فيه ما يلي: «مما يشدد عزمي على الثبات في عملنا الجديد أنك من المجاهدين معنا. ولكني لا أكتمك ما يخامرني من الشك وعدم الثقة بكثيرين من الأعضاء. وأني استضعف كثيرا أ.ف. رئيس الجمعية لطريقته التي استعملها في اكتساب الأعضاء وضمهم على عواهنهم الى القوم دون استقراء واستقصاء وأستهجن طريقة التعاظم والتظاهر بالأهمية وسعة الانتشار حين أن الأمر معروف. وكثيرا ما يذكرني بانتفاخ الضفدع. فلماذا كل هذا البلف؟ الأولى أن نكون قلالا ثابتين

وكثار الأعمال، من أن نتظاهر بأننا كثار وقلال الأعمال» [١٨].

يضيف نعيمة انه أجاب عريضة «بكتاب أبسط له فيه كيف تم انضمامي الى الجمعية بعد مراسلات دارت بين أ.ف. وبيني. وكيف أنني انخدعت بمبالغاته في أهمية الجمعية وانتشارها في حين كنت أشعر من رسائله أن الحركة تكاد تكون صبيانية. واختتمت الكتاب بقولي: إذا كانت قد تأكدت في هذه المدة ضعف المشروع فإني من جهة أخرى، قد تمكنت من أن ألمس عظيم حاجتنا الى س.ح. أو جمعية تقوم مقامها وأعني جمعية سرية تضم قوتنا الأدبية وتديرها بحكمة لأجل تنوير سورية وتخفيف أثقالها وكشف معنى الحياة لأبنائها. ان احتكاكنا بالغرب لابد أن يحرك فينا قوى حية كانت الى الآن راقدة تحت رماد الجهل وسلطة الماضي. وهذه القوى يخشى عليها أن تذهب سدى كمياه جداول صغيرة تجري في رمال الصحراء. لذلك يجب ضمها على قدر الامكان وتوحيدها لتزداد قوتها الفعالة ويتضاعف تأثيرها. وبديهي انني أفضل بقاء س.ح وتنظيفها وتعديل خطتها على تأليف جمعية جديدة» [١٩].

يبقى أن المقطع الأخير من كلام نعيمة، إضافة الى السنوات السبع التي أمضاها في الحقل السياسي.. تؤكد على أن حياة نعيمة الحزبية وأدبياته السياسية لم تكن غيمة عابرة في سماء حياته المديدة التي أمضى معظمها في عرزال «الشخروب» في بلدته بسكنتا المجاورة لجبل حنين. واذا شاء هو أن يعتم عليها أو يقلل من أهميتها، فإن مجموعات الصحف العربية النيويوركية المحفوظة في مكتبة الكونجرس في واشنطن وفي طليعتها جريدة «السائح» لصاحبها عبدالمسيح حداد، تؤكد على الحقائق الآنفة التي يمكن تلخيصها في ختام هذه العجالة على النحو التالي:

أولا: دشن نعيمة حياته الوطنية اثر تخرجه في الجامعة بنشاط سياسي - حزبي، بدأه في ذروة الحرب الكونية الأولى، وختمه بعد نهاية الحرب بسنتين. فقد انضوى في جمعية سرية تدعى «سورية الحرة» وكان مسؤولا رفيعا فيها. ثم اشترك في تأسيس «لجنة تحرير سورية وجبل لبنان» الى جانب جبران والريحاني، وتولى منصب أمانة السر للمراسلات العربية. ولعل أهم نشاط قام به في إطار عضويته ومسؤوليته في اللجنة، تطوعه في الجيش الأمريكي للمساهمة في تحرير بلاده.

ثانيا: لم يكد نعيمة يدخل عالم الأدب وبخاصة النقد من بوابته العريضة عبر الفصول التي ضمنها كتابه الشهير والهام «الغربال»، حتى اضطرته الظروف السياسية الى تطعيم كتاباته الابداعية كالشعر والقصة بالفكر السياسي، اضافة الى الكتابات السياسية البحتة ومنها الخطب التي ألقاها في مهرجانات لجنة التحرير. ان هذا النتاج السياسي الذي أهمله صاحبه بعد أن طلق السياسة بالثلاث لجدير بالجمع والنشر نظرا لكميته غير القليلة من جهة، ولكونه مصاغا بأسلوب أدبي متين ومنهج علمي منطقي.

ثالثا: إن نتاج نعيمة وجهاده تمحورا على وطنه سورية أو بلاد الشام. وهنا لم يشذ السياسي الأديب عن القاعدة التي اتبعها سائر الوطنيين السوريين والذين كانوا لاجئين أو مقيمين في مصر وباريس ولندن ونيويورك وبيونس ايرس وسان باولو ومنهم المؤرخ الشهير الدكتور فيليب حتي.

الهوامش

١ - سورية ترادف بلاد الشام وهي تضم الأردن وفلسطين ولبنان والجمهورية السورية.

٢ - بدأ منذ المجاعة في جبل لبنان عام ١٩١٤، وانتهى في بداية العشرينات.

٣ - لبناني عاش في الولايات المتحدة. كان عضوا مؤسسا في الرابطة القلمية وهو الذي كتب بيانها الأول في العام ١٩١٣. وعندما استأنفت نشاطها في بداية العشرينات بعد توقف قسري نتيجة الحرب، كتب نعيمة بيانها الثاني المستوحى من بيان مشرف.

٤ - تأسست اللجنة في العام ١٩١٦ نتيجة اقتراح من أمين الريحاني الذي تولى نيابة الرئاسة في قيادته. وكان الدكتور أيوب ثابت رئيسا لها وهو الذي أصبح فيما بعد رئيسا للجمهورية اللبنانية أيام الانتداب الفرنسي. وتولى جبران أمانة السر للمراسلات الأجنبية، وميخائيل نعيمة أمانة السر للمراسلات العربية. وعندما التحق الأخير بالجيش الامريكي للقيام بالخدمة الالزامية وأصبح جبران أمينا للسر في كل أمور الجمعية.

٥ - صحفي من مدينة زحلة اللبنانية. أسس جريدة «زحلة الفتاة» في لبنان وأصدرها عام ١٩١٠، اضطر الى مغادرة وطنه خلال الحرب والمهاجرة الى نيويورك، حيث استأنف اصدار الجريدة تحت اسم «الفتاة». و«تميز هذا الصحفي بالجرأة والوطنية والقوة الجسدية.

٦ - السائح.

٧ - الفتاة - نيويورك - العدد ٥٠ - ٢١ آب ١٩١٧.

٨ - السائح نيويورك - ٢٨ تموز ١٩١٩.

٩ - إنها الفترة الزمنية التي تولى فيها الأمير فيصل نجل الشريف حسين - زمام الحكم في دمشق وبيروت، مما يمكن أن يطلق عليه تسمية «ربيع سوريا» لأنها كانت الفاصل بين الاحتلال العثماني والانجلو- فرنسي. ولكن نعيمة يرى العكس، ربما لانه كان ملتزما بلجنة التحرير المناهضة لفيصل ومقتنعا بسياستها.

١٠ - انه البرلمان الذي ضم النواب الممثلين لفلسطين ولبنان والجمهورية السورية والأردن، وكان مركزه دمشق، ولكن أعضاء هذا البرلمان لم يكونوا منتخبين بالطريقة التقليدية المعهودة، وانما بمبايعة النخبة في كل مدينة وبلدة.

١٢ - السائح - العدد ١٠ أيار ١٩١٥.

١٣ - السائح - ٢٠ أيار ١٩١٥.

١٤ - حزب ثوري أسسه جبران مع الدكتور نسيم الخوري والدكتور جورج حوايا وآخرون في بوسطن عام ١٩١١.. واستهدف استقلال سورية ونهوضها.

١٥ - شاعر مهجري من مدينة حمص السورية، عاش في نيويورك، وكان من أبرز أعضاء الرابطة القلمية. أصدر مجلة «الفنون» التي ساهم بتحريرها الريحاني وجبران ونعيمة.

١٦ - سبعون - ميخائيل نعيمة - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٠ ص ٣٢٣.

١٧ - المرجع السابق - ص ٣٢٤.

١٨ - المرجع نفسه - ص ٣٣٤.

١٩ - المرجع نفسه - ص ٣٣٥.

حذار من المثقفين

يوسف القعيد *

الفصل الأول من هذا الكتاب عنوانه : جان جاك روسو ذلك المجنون . وفي الصفحة الأولى منه. التي تعد الصفحة الأولى من الكتاب نفسه. الذي جاء بدون مقدمة سواء من المترجم أو المؤلف. أو حتى تنويه من الناشر. في هذه الصفحة الأولى التي تعد المصافحة الأولى بين القاريء والكتاب يقول المؤلف.

«شهدت المائة عام الأخيرة نموا متزايدا لأثر الدور الذي يقوم به المثقفون. وفي الحقيقة فإن صعود المثقف العلماني كان عاملا أساسيا في صياغة العالم الحديث. وهو أمر إذا نظرنا إليه من المنظور الطويل للتاريخ لوجدنا أنه يعتبر ظاهرة جديدة، صحيح أن المثقفين في صورتهم الباكرة. كرجال دين وكتاب ووعاظ. كانوا قد رسخوا الزعم بأنهم يرشدون المجتمع ويهدونه منذ البداية. ولكنهم كحراس للثقافات الكهنوتية سواء كانت بدائية أو متقدمة — كانت اجتهاداتهم الاخلاقية والايديولوجية تتم في إطار التقاليد الموروثة. وفي حدود السلطة الخارجية أي أنهم لم يكونوا أرواحا حرة ولا عقولا مغامرة. وما كان بامكانهم أن يكونوا كذلك. وبانهيار السلطة الكهنوتية في القرن الثامن عشر. ظهر نوع جديد من المعلمين الأوصياء ليملأ ذلك الفراغ ويسيطر على آذان المجتمع».

ويصل الى القول:

«ولأول مرة في التاريخ الانساني. وبثقة كبيرة وجراءة متزايدة . نهض أناس ليؤكدوا أنهم قادرون على تشخيص الأسقام بالعمل فقط. والأكثر من ذلك أنهم يستطيعون استنباط صيغ تمكنهم من تعديل عادات البشر الأساسية الى الأفضل . وليس بناء المجتمع فقط».

ولكن المؤلف يقفز من الصفحة التالية مباشرة الى طرح الأسئلة . وذلك قبل استعراض حالة المثقفين الذين يتناولهم في هذا الكتاب ويتساءل :

هل كانوا — يقصد جماعة المثقفين — أمناء في علاقاتهم الجنسية وتعاملاتهم المالية؟

هل كانوا يقولون الحقيقة ويكتبون الصدق؟

ثم كيف صمدت منظوماتهم الفكرية الخاصة أمام اختبارات الزمن وفي التطبيق العملي؟

هذا ما يقوله المؤلف في صفحتي الكتاب الأولى والثانية ولكن تعال لنقرأ ما كتبه — نفس المؤلف في آخر نفس الكتاب بالتحديد في الصفحة قبل الأخيرة منه. وهي صفحة ٣٥٥.

وهي التي تقع في آخر الفصل الأخير من الكتاب ورقم الفصل الثالث عشر . وقد خصصه لمجموعة من الكتاب المعاصرين هم : جورج أرويل . سيريل توتو يلي، ايفلين رو، نورمان مايلز. كينيث ثنيان. رايزفاسنبدر جيمس بولدوين . نعوم تشوموسكي . وهذا الفصل هو الوحيد الذي يخصصه المؤلف لعدد من الكتاب في حين أن كل فصل كان مخصصا لكاتب واحد.

يقول المؤلف . في أواخر هذا الفصل:

والآن . نحن عند نهاية التساؤل. مائتا عام تقريبا مرت فقد بدأ المثقفون العلمانيون يحلون محل الاكليروس القديم لهداية البشرية وإصلاح أحوالها . وقد فحصنا عددا من الحالات الفردية. لأولئك الذين حاولوا تقديم النصح والارشاد . فحصنا مؤهلاتهم الأخلاقية، وقدراتهم على الحكم من أجل تحقيق ذلك الهدف. وعلى نحو خاص تحرينا موقفهم من الحقيقة ووسائلهم للبحث عن الدليل وتقديمه ومواقفهم لا من الانسانية بشكل عام. وانما من البشر على نحو خاص. كيف يعاملون أصدقاءهم؟ زملاءهم؟ خدمهم؟ وقبل ذلك كله — أسرهم؟ كما تعرضنا للنتائج الاجتماعية والسياسية للعمل بنصائحهم.

وبعد هذا يصل المؤلف الى الحكم المطلق. ليكتب :

— أعتقد أنني ألمس اليوم تشككا عاما من الناس عندما يقف المثقفون ليعظوا. وهو اتجاه متنام بين عامة الناس، لا توجد كلمة واحدة في الكتاب عن العامة وموقفهم من المثقفين وتغير هذا الموقف ولم يدرس المؤلف هذه القضية طوال كتابه. ومن الصعب الغاء مثل هذه الحقيقة الخطيرة في آخر الكتاب وكأنها حقيقة مسلم بها.

يكمل : إن الاتجاه المتنامي بين عامة الناس في أن يختلفوا حول حق الاكاديميين والكتاب والفلاسفة مهما كانوا بارزين من أن يقولون كيف نسلك وكيف ندبر أمورنا؟

والمعتقد السائد أن المثقفين ليسوا أكثر حكمة ولا أكثر قيمة — كمصلحين — من السحرة أو رجال الدين القدامى.

وأن من هذا الرأي . هذا الشك . فأي مجموعة من الناس في الشارع يتم اختيارهم عشوائيا من المحتمل أن يقدموا لنا آراء وأفكارا معقولة من الأمور السياسية والأخلاقية. تماما. مثل أي عينة من المثقفين. مرة ثانية لا يقدم لنا المؤلف الدليل على هذا الحكم القاطع والخطير والذي لا تسنده أي أدلة أو دراسات. والذي يجافي الواقع ويقف ضده . لأنه من المعروف أن الانسان العادي في زماننا لا يهتم

★ كاتب وروائي من مصر.

بـالأمـور البعيـدة عن حيـاتـه. بـل ان ضغـوط الحياة اليـوميـة. تحرمه مـن نعمة الخيال التي تمكنه من تناول أمور السياسة والأخلاق.

ويستطرد المؤلف في هـذه الأحكام العامة:

– بل لعلني أذهب بعيدا لأقول : أن أحد الدروس الـرئيسية التي تخرج بها مـن هذا القـرن المأسـاوي الذي شهـد التضحيـة بمـلايين مــن الابـريـاء في مشروعات لتحسين أحوال البشرية هو:

– حـذار من المثقفين ! لا يكفـي أن يظلوا بعيـدين عـن مجال السلطة. بـل يجب أن يكـونـوا دائما محل شـك كلما حاولوا أن يتصدوا للنصح الاجتماعي.

حـذار مــن اللجــان والمؤتمرات والجماعات واتحادات المثقفين! لا تثـق بالبيانات التي تصدر من بين صفوفهم المسننة لا تصدق شهـاداتهم عن القادة السيـاسيين أو الأحـداث المهمــة لأن المثقفين علاوة على أنهم أناس فردانيون وانشقـاقيـون لـدرجـة كبيرة. فـإنهم يتبعون أسلوبا معينا في سلوكهم عندما تتنـاولهم كمجمـوعـة تجدهـم غـالبـا متطابقين أكثر من اللازم داخل الدوائر التي يكونها أولئك الـذين يقدرونهم أو يبحثون عن رضاهـم. وهذا ما يجعلهم خطـريــن عنـدمـا يجتمعــون حيث يساعدهم ذلك على خلق مناخ عام سائد مـن الآراء والأفكـار التـي تـؤدي الى مسـارات غير منطقية ومـدمرة. وقبـل ذلك كله علينا أن نتـذكر دائما ما ينساه المثقفون عادة : الناس أهـم من الأفكار. الناس أولا. وان أسوأ أنـواع الاستبداد هو استبداد الأفكار الذي لا يرحم.

تلـك هـي الكلمــة الأخيرة في هـذا الكتاب الضخم وبعدهـا . بيان دقيق بـ ٧٩ مرجعا عاد اليها المؤلف من أجل أن يوثـق الوقائع الخطيرة التـي نسبها الى المثقفين الـذين صبغـوا لنا هـذا العصر بكل ما فيه.

ومـا بين المقـدمة المتفـائلـة والتـي تـرصد صعـود المثقف وقيامه بـدور أساسي في قيـادة البشرية : خـلال المائة عــام الأخيرة. ومـا بين التحــذيــر في الخاتمة الذي يذكرنا بمحاكم التفتيش. من العصــور الوسطى تدور مهمــة هذا الكتاب ويمتد دوره وتقدم رسالته التي كتب من أجل ايصالها للناس.

وقبـل قـراءة هــذا الكتـاب. كنـت أتخيل عبارة: «كلما سمعت كلمة مثقف تحسسـت مسـدسي». وهـــي العبـارة الشهيرة التي قالها جوبلـز وزير اعلام هتلـر. وكـانــت تـرن في إذني عبـارة: «امسك مثقفا» التي هي جزء من واقعنا العـام في العـالم الثـالث. وكنـت أقـول لنفسي ان المجتمعات المتقدمـة التي نبت تقدمهـا على مغامرة العقـل لا يمكن أن تفكـر ـــ مجرد تفكير ـــ في مثـل هـذا الكلام.

ولكن هـا هــو الغرب الذي يعايـرنـا كـل يــوم بـالمواقف التـي تتخـذ ضـد المثقفين من بـلادنا. يقـع في نفس هـذه المشكلـة. بل ويمارسهـا بصـورة ربما كانت أكثـر فظاظة من هـذا الذي يتم في بلادنا.

في البدايـة تصورت أن هـذا الكتاب ربما يقع تحت طائلة الهجوم غير المبرر على نجوم اليسار في الأدب والفن. وهذا الهجوم كان يقف وراءه ويدعمه وربما يموله اليمين الغربي.

ولكن هذا الهجوم . لا مبرر له الآن. واعتقد أن الأجهزة الغربيـة. قد حولت الاعتمادات الخاصـــة بـالهجــوم على التجربـة اليساريـة ونجومهـا في كافـة المجـالات الى اعتمادات أخـرى. بعـد أن بحثت عـن أعداء جـدد توجـه لهم مثل هذه الحملات.

وهـل يمكن نسيـان أن رموز هـذا الكتاب هـم من قادة التجـربة الغـربية. البعيـدة تمامـا عن أي شبهـة يسـار؟! وبــــاستثنـــاء الفصلين الخاصين: بماركس وبـريشت. يبقى كـل الأبطال مـن رموز اليمين الغـربي. فأي يسـار يهاجمه مثل هذا الكتاب؟

ولكن أليـس من الأفضـل بعد كـل هـذه المقـدمـات ان ننطلـق الى الكتـاب نفســه. بين الفصـل الأول والفصـــل الثالث عشر. يتناول الكاتب أبطاله تحت هذه العنـاوين : جان جاك روســو ذلك المجنون الممتنع .

شيلي: قسوة الأفكار، ماركس نباح اللعنـات الكبري. ابســن بـــالعكــس. تـولستــوي: الشقيـق الأكبر لــلالــه. همنجواي. المياه العميقـة. بريخت: قلب مـن الجليـد. رسل: تفـاهـات منطقيـة سارتر: كرة صغيرة من الفراء والحبر. ولســون: الـوسـم بالنـار . جـولانـز : الضمير المضطـرب. لليـــان هليمان: الأكاذيب اللعينة.

وهذه مجرد أمثلة مما قـاله المؤلف عن بعض المثقفين الذيـن شكلوا وجدان وضمير القرن العشرين.

روسو كـان طفلا وحيـدا ـ وهـي حالة يشترك فيها مـع كثيرين غيره من قادة الفكر الحديث. وعاش روسو ١٤ عـامـا مـن عمـره معتمدا على مـدام دي وارينز وكان عشيقها في فترات مختلفة من حياته. في سنة ١٧٤٥ التقى روسو غسالـة ملابـس شابـة اسمها تيـزيزا لافاسير كانـت تصغره بعشر سنوات . وقـد قبلـت المرأة أن تكون عشيقتــه بشكـل دائم، الأمر الـذي منحه بعـض الاستقرار في حيـاته . وروســو كانـت دموعه دائما تحت الطلب وها نحن الآن أمام روســو في التاسعة والثـلاثين من العمر. فاشل حتى هذه السن. يتوق الى الانتشـار يسعى الى الاهتمام والمقـالـة التـي كتبها كـانـت ضعيفة ولا تصلـح للقـراءة . وقــد كتـب النــاقـد الشهير جـوليوس لـوميتر يصف ذلـك التأليـه الفـوري لروســو بأنــه أحد الأدلـة على الغباء الانسـانـي. بل إن المؤلـف يأخـذ على روسو أنه كان يشعـر دائما بالرغبة في القبـول. وانه كـان يكتـب في شبابـه الكثير مـن خطابـات الاستجداء. وانـه كان يعاني من أنانيـة مفرطة. لقد كتب روسـو ذات مـرة : سوف أتـرك هـذه الحياة لو علمت أن هنـاك من هو أفضل مني. وكان يقول عن نفسه: أنا أكبر من أن أكره.

يقول عنه المؤلف : كان خبيرا ممتازا في الدعاية لنفسه وكان يستخدم في ذلك : أطواره الغريبة، وفظاظته الاجتماعية وتطرفه الشخصي . حتى شجاراته . ويصل الى أن روسو كان مريضا عقليا ولم يكن يعرف الصداقة المنزهة عن الغرض. وبصيغة ثانية يعاني من العقم الذهني وان عقله كان مشوشا. ويقول عنه أنه عندما كان شابا كان يتسكع في الشوارع الخلفية ويكشف عن نصفه الأسفل. أيضا فقد كان يعاني من الجشع الشديد للثروة والاحتقار الشديد لها.

ديدرو : بعد معرفة تامة بروسو يلخصه بقوله:

– مخادع ، شيطان، مغرور، عديم الذكاء ، غليظ القلب ،، منافق كله حقد. وعند فولتير : وحش يجسد الحقارة والغرور.

سجل أحد الأكاديميين قائمة بعيوب روسو على النحو التالي

– مازوكي، محب للمظاهر، مصاب بوسواس مرضي، ممارس للعادة السرية. شاذ جنسيا «شذوذ كامن لحوح،» عاجز عن الحب الأبوي . شديد الارتياب في الآخرين. نرجسي شديد الانطواء يملؤه الشعور بالذنب. جبان لدرجة مرضية. مريض بالسرقة . صبياني السلوك، سريع الاستثارة، بخيل.

وبعد أن يثبت هذه القائمة من العيوب القاتلة . يقدر المؤلف أن يكتب بعض المزايا. ولا يعرف الانسان لم البدء بالعيوب . لو كان هناك ثمة مزايا.

كانت يقول عنه: كانت لدية حساسية روح كمالها لا يضارع وهو عند شيلي: روح أشبه بالمسيح لا يليق بصحبتها الا الملائكة السماء. وتولستوي يقول عنه : روسو والانجيل لهما أكبر أثر في حياتي.

ويقول عن شيلي، في الفصل الذي خصصه له:

– كان شيلي في حياته مصابا بخيبة الأمل بسبب عدم انتشار أعماله على نطاق واسع. ويائس من إمكانية مرور أفكاره السياسية والاخلاقية في المجتمع. هذا عن شيلي الشاعر. ولكن ماذا عن شيلي الانسان؟! كان سلوكه مستقرا. وكان من سماته الطفولية الشديدة . انه مبتز مصاص للدماء.

وهو يبدأ فصل كارل ماركس بالقول إن تأثيره على الأحداث وعلى عقول الناس ــ الرجال والنساء ــ في العصر الحديث أكبر من تأثير أي مفكر آخر. ولكنه لا يلبث أن يقول إن ماركس لم يكن مهتما بالبحث عن الحقيقة، وانما بالمناداة بها، بل يقول إن «رأس المال» كتاب ماركس الشهير والذي غير البشرية أكثر من أي كتاب آخر. هذا الكتاب عبارة عن سلسلة مقالات أدمجت في بعضها دون بنية حقيقية. كان ماركس أكاديميا فاشلا.

يقول عن ماركس : إن قدميه لم تطأ مصنعا أو منجما أو مكانا فيه عمال ، بل كان يرى أن العمال علف مدافع الثورة ولا أكثر. وانه كان يبحث عن الحقائق التي تلائمه فقط وان ماركس لم يكتب من رأس المال سوى المجلد الأول فقط. وان هذا المجلد لا يتسم بأي نسق منطقي إن سلسلة من الفروض المفردة في ترتيب عشوائي والذي يخرج به القاريء من رأس المال . هو فشل ماركس الذريع في فهم الرأسمالية.

ويصل الى المستوى الشخصي من التناول . فيقول عن ماركس إنه كان قذرا بدرجة لا تحتمل. شعره أسود أشعث كالفحم وبشرته كالحة قذرة . بصيغة الذين اقتربوا منه أنه الديكتاتور الديمقراطي. يقول عنه باكونين: ماركس لا يؤمن بالاله. ولكنه يؤمن جدا بنفسه ويجعل الجميع في خدمته. قلبه لا يملؤه الحب بل المرارة ولا يحمل عطفا كثيرا للجنس البشري.

ويكتب عن الصفات الشخصية لماركس:

– كان يعيش حياة غير صحية. لا يمارس الرياضة كثيرا. يأكل طعاما حريفا وبكميات كبيرة يدخن بشراهة يشرب بإفراط خاصة البيرة القوية. نادرا ما كان يستحم أو يغتسل. كان يعاني من البثور والدمامل لمدة ربع قرن تقريبا. كانت تظهر أحيانا في كل جزء من جسمه . بما في ذلك الخدان وقنطرة الأنف والفخذان.

أما عن علاقة ماركس بانجلز رفيق عمره. وشريك قضيته . فيكتب عنها:

– كانت العلاقة علاقة استغلال من جانب ماركس وغير متكافئة بالمرة. حيث إن ماركس كان هو المسيطر دائما.

ويعود الى ماركس من جديد.

– ليس له وقت محدد للنوم. عادة يسهر طول الليل ثم يرقد بكامل ثيابه على الأريكة. ويظل نائما حتى المساء. لا يزعجه دخول أو خروج الدنيا كلها وهو نائم. لا توجد في البيت قطعة أثاث واحدة سليمة كل شيء مكسور ممزق. رث. طبقات من الغبار تغطي كل شيء. والفوضى تعم المكان. وفي وسط غرفة المعيشة توجد طاولة كبيرة من طراز قديم عليها مفرش من البلاستيك. فوقه مخطوطات وكتب وجرائد ولعب أطفال وقطع قماش ومزق من سلة الخياطة الخاصة بزوجته. وأكواب بحواف مكسرة وسكاكين وشوك ولمبات ومحبرة وكؤوس. ان صاحب أي محل خردة ليخجل من بيع هذه الأشياء الغريبة.

وفي الفصل الخاص بالكاتب المسرحي هنريك إبسن. يقول المؤلف جملة تلخص فلسفة هذا الكاتب كله..

– كلما نظرنا الى الرجل العظيم عن كثب. بدا لنا أكثر غرابة.

وكالعادة فهو يبدأ بعيوب ابسن، يقول إن أول شيء كان يلاحظه عليه الناس هو غروره الشديد. وان ثمة جانبا واحدا من غرور ابسن كان يقترب من السخف لغرابته حتى المعجبون به فشلوا في الدفاع عنه وهو انه كان مولعا بالميداليات والأوسمة والأنواط . وكان يتمادى في استجدائها

ويفعل أي شيء في سبيلها.

ويقول المؤلف إن ابسن كتب خطابا الى سمسار أرمني له علاقة بالبلاط الملكي المصري. ليساعده في الحصول على ميدالية مصرية. وكتب بالحرف الواحد: «ان هذه الميدالية ستكون ذات قيمة كبرى في تقوية وضعي في النرويج».

وعن صفاته الشخصية يكتب صاحب الكتاب: لم يكن يستطع أن يوقف لسانه السليط. لم يكن يعرف شيئا عن الأدب النرويجي. كان عيّابا مغرما بالنقد القاسي. بل ان ابسن كان يقول عن نفسه «الغضب يزيدني قوة وان كان لابد ان تقوم حرب فلتقم». كان ابسن يبحث دائما عن الامان الذي لا يتحقق الا باستمرار الكسب المادي. وتكديس الأموال وكان ذلك أحد القوى الدافعة لوجوده . كان بخيلا وكان على استعداد ان يكذب من أجل المال. ويقول المؤلف عنه. ان احتقاره للجنس البشري كان بلا حدود. وكان يرى أنه ليس من حق معظم الناس ان يكون لهم رأي. وعندما تقدم في العمر كان يهوى البنات الصغيرات بشكل عام. وكان رجل كلام ولم يكن رجل فعل. وعندما كان يسير في الشوارع كان يخاف من أمرين. إما من سقوط شيء فوق رأسه. أو من الكلاب. كلاب الشوارع. وفي الثالث والعشرين من مايو سنة ١٩٠٦ مات ابسن وكانت آخر كلمة لفظها هي: بالعكس.

تولستوي له فصل في هذا الكتاب. وتولستوي هو أعظم روائي في العالم. وروايته : الحرب والسلام تعد أعظم نص روائي في تاريخ البشرية . فماذا كتب عنه في هذا الكتاب الذي لا يفعل أكثر من تجميع اللعنات الموجهة لكل كتاب العالم؟!

كان نيكراسوف يقول عنه: كان يثير اشمئزازنا جميعا. كانوا جميعا مستاءين من الأسلوب الذي يحاول أن يحصل به على أفضل ما في العالمين: المجتمع الراقي والبوهيمية. وعن علاقته بالناس يقول: ان تولستوي لم يبذل أي جهد من أجل فهم المرأة. وانه كان يعتبر الدعارة من المهن القليلة الشريفة المناسبة للنساء.

ورغم هذه العيوب الكثيرة. الا أن تشيكوف يكتب . أخشى موت تولستوي . لو مات لحدث فراغ كبير في حياتي. لم أحب شخصا كما أحببته. طالما هناك تولستوي في الأدب فمن السهل علي ومن اللائق أن أكون كاتبا.

تولستوي ــ وتلك هي الأحكام الأخيرة التي ينهي بها الكاتب الفصل الخاص به ــ دمر أسرته وقتل نفسه بمحاولته إحداث تحول أخلاقي شامل كان يراه حتميا.

همنجواي كان يكره أمه. كان يقول عنها: تلك القحبة . ويمجد أخته عاهرة كاملة ..وأنه لم يشعر بأي نقص لعدم اكمال تعليمه في الجامعة . وانه لم يتعلم من الجميع حتى من كتاب الدرجة الثالثة.

وكان يعتقد . وأحيانا يتباهى أن الكذب يعد جزءا من تدريبه ككاتب. كان يكذب بوعي دون تفكير . ويكتب : من الطبيعي أن يكون أفضل الكتاب كذابين جزءا كبيرا من حرفتهم هو أن يكذبوا . أن يخترعوا إنهم كثيرا ما يكذبونه دون وعي. ثم بعد ذلك يتذكرون كذبهم بندم شديد. ويقول عنه: إحترامه للصدق كان قليلا. وأنه لم يعتنق أي مباديء سياسية أبدا. طول حياته. كان همنجواي عبارة عن سطح خارجي يبدو متماسكا ولكنه يخفي تحته لجة من السذاجة في أي موضوع. انه الكاتب الذي كان يشيد بالصداقة التي كان من الصعب عليه أن يحتفظ بها طويلا. وكانت هناك حالة من التضارب حول مسحة أنثوية. أو ربما ميل لارتداء ملابس الجنس الآخر أو الانتماء اليه. فكان ذلك من همنجواي نابعا من هوسه بالشعر القصير في النساء. وينسب ذلك الى أمه التي كانت ترفض أن تلبسه ملابس ولد في طفولته. ويكتب عن همنجواي: كان ارنست على درجة بالغة من القذارة. ومن أكثر الرجال تدنيا في الذوق.

وعن أسباب انتحاره المأساوي . يقول صاحب هذا الكتاب . انه ـ همنجواي ــ عندما كان يكتب أقل من مستواه كان يعرف ذلك. ولم يستطع أن يتحمل ذلك. كان يحاول أن يجد العون في الشراب حتى أثناء الكتابة. ولكن المستوى العام كان ضعيفا ومن هبوط ووعي همنجواي بأنه كان عاجزا عن عادة القبض على عبقريته ـ ناهيك عن تطويرها ـ عجل باكتمال دائرة الاكتئاب والشراب من حوله. همنجواي رجل قتله فنه.

وحياته درس يجب أن يعيه كل المثقفين وهو أن الفن وحده لا يكفي.

برتولد بريشت , ومن الصفحة الأولى يقول عنه : مازال حتى اليوم شخصية غامضة. أما في طفولته فقد أحرق الانجيل وضبط يغش أثناء الامتحان. وكان كثير الكذب . وانه كان انتهازيا أكثر من كونه صاحب أيديولوجيات وان الجبن والنزعة التدميرية كانا من صفاته البارزة. وان عبقريته الوحيدة كانت في الدعاية لنفسه مثل همنجواي تماما. وكان أعداء بريخت يقولون أنه يلبس قمصانا من الحرير تحت الملابس الجلدية البروليتارية . وكان صاحب موهبة متميزة في التجلي البصري. وبعد ان اشتهر كان ينشر أعمالا في طور الاعداد. وهي مسودات نصوصه. وكان بارعا في العلاقات العامة وأساليب تقديم نفسه للجمهور وكان بارعا في تقديم مصالحه الخاصة في الوقت الذي يعلن فيه اخلاصه للجمهور.

يكتب المؤلف عن بريشت:

كان يكذب باقتناع شديد . وكان حريصا على تصحيح أي أخطاء في الأحداث تكشف هذه الأكاذيب وهكذا حقق كل ما يريد: جواز سفر نمسويا،

دعما حكوميا من ألمانيا الشرقية نأشر من ألمانيا الغربية، حساب في بنك سويسري. ومن الأقوال التي تنسب إليه : لا تنس أن الفن خداع وان الحياة نفسها خدعة كبرى.

بطله - بطل بريشت - جاليلو يقول : بإمكاني أن أصل الى وضع محترم بالزحف على بطني فقط. وكان بريخت يقول دائما : لكي تنجو لابد وان تكون أنانيا.

يقول المؤلف عن بريشت انه كان مقبل أياد من الطراز الأول. وكانت لديه أكثر من امرأة في وقت واحد. وكان يقول إن انجابه طفلا من أي علاقة يمكن أن يدمر سلامة النفس تماما . كان يستخدم أي امرأة ثم يلقي بها بعد ذلك بعد تحقيق الأهداف التي كان يريدها. وكان مقاتلا من أجل حقوق الناس دون أن يكون مكترثا بسعادة أقرب الناس إليه. وهكذا حقق بريشت شهرة وأهمية بالقليل الذي كان عنده بالفعل.

أما أعماله الأدبية فهي معظمها . ان لم يكن كلها كانت مسروقة. فقد سرق من شيللي وسرق من همنجواي. وسرق من كيلنج وعندما لفت همنجواي نظره الى التشابه الشديد بين احدى مسرحياته وقصة قصيرة لهمنجواي انفجر بريخيت:

- اخرج من هنا . اخرج .. اخرج.

كان بريخيت يقول إنه يعيش فيما كان يسميه بالكوخ الريفي. وفي شقته في المدينة كان يحتفظ بصور ماركس وانجلز لكي يريها لمسؤولي النظام عند زيارتهم. ولكنه كان يضعها بطريقة بها قدر من السخرية - غير ملحوظة للعين الرسمية ويثير ضحك الأصدقاء.

في الفصل الخاص ببريشت. يقول المؤلف أنه حاول البحث عن صفة وحيدة جيدة له. وهذه هي المرة الأولى التي يكتب فيها هذا الكلام.

لقد حاولت في هذه الدراسة أن أجد شيئا لصالح بريشت أستطيع أن أقوله. ولكن بصرف النظر عن كونه كان يعمل بجد دائما ويرسل طرود الطعام الى أوروبا أثناء الحرب وبعدها مباشرة الا أنه لا يوجد ما يمكن أن يقال عنه.

انه المثقف الوحيد - بين أولئك الذين قد تناولتهم - الذي يبدو بدون ملمح واحد يفتديه. كان مثل معظم المثقفين . يفضل الأفكار عن الناس ويقدمها عليهم. لم يكن هناك دفء من أي من علاقاته. لم يكن له أصدقاء بمعنى الكلمة. ومن الواضح أن بريخيت - يقول المؤلف - انه كانت لديه معتقدات ثابتة.

قال عنه مترجمه الفونس بيير ابراهام. ان بريشت قد أخبره قبل وفاته بوقت قصير. انه كان ينوي أن ينشر مسرحياته التعليمية بمقدمات جديدة يقول فيها انه لم يقصد ان يأخذها أحد على محمل الجد.

على ان الكتاب فيه في بعض الاحيان لمحات متألقة. اقرأ معي مقدمة فصل ابسن.

- الكتابة على اختلاف أنواعها صعبة.

والكتابة الابداعية تحديدا. عمل ذهني شاق. فالابداع الخلاق. خاصة ان كان على نطاق واسع . يتطلب طاقة استثنائية ودرجة عالية من التركيز. وان يقضي إنسان ما حياته العملية كلها وهو يواصل تطوير وتوسيع حدود فنه. فإن ذلك يدل على مستوى رفيع من الانضباط النفسي وقوة الذهن . الأمر الذي لا يتوافر الا لقلة من الكتاب.

ومع هذا لابد من القول ان الكتاب يركز بصورة جوهرية على عيوب المثقفين الذين تناولهم . مع أن الجوهر بالنسبة لأي مثقف هو نتاجه الثقافي. هو الباقي للبشرية بعد أن يرحل الجميع. أما هذه العيوب فلا يتعامل معها سوى الناس الذين عاصروا هذا المثقف أو ذاك. وهؤلاء يرحلون معه حتى وان بقوا بعده عددا من السنوات. ومع هذا فإن الكتاب يتوقف أطول مما ينبغي أمام مثل هذه العيوب الشخصية.

مشكلة الكتاب الجوهرية ان الذين يتكلم عنهم باستثناء الفصل الأخير - رحلوا عن عالمنا. لم يبق منهم سوى نتاجاتهم وبالتالي فإن فرصة الرد من قبلهم ليست قائمة. أيضا فإن هناك مراجع ولكن هذه المراجع خاصة بالعيوب التي يرويها آخرون. أما العيوب التي يقولها الكاتب نفسه فلا توجد مراجع لها أبدا.

والنسخة التي ترجم عنها الكتاب الى العربية صادرة في لندن سنة ١٩٨٩، أي منذ حوالي تسع سنوات ومؤلفه بول جونسون. أما مترجمه طلعت الشايب فقد كان موفقا في ترجمته لدرجة انني كنت أتصور خلال قراءة الكتاب انه ليس مترجما. ولا منقولا عن لغة أخرى. ولكنه مكتوب أصلا باللغة العربية وتلك هي قمة النجاح في الترجمة . بل والعبقرية فيها.

سبق لطلعت الشايب ان ترجم كل هذه الكتب: حدود حرية الابداع لمارين سقاج . ورواية البطء لميلان كونديرا. ورواية فتاة عادية لآرثر ميللر. والكتاب الخطير لصامويل هنجنتون صدام الحضارات. وهو الكتاب الذي خرج منه عصر جديد في تاريخ البشرية. هو العصر الذي نعيشه الآن.

يبقى عتاب لحسني ابواليزيد صاحب دار شرقيات التي نشرت هذا الكتاب فلا توجد ترجمة حياة لمؤلفه . وكان ذلك مهما جدا. كما أن الكتاب بدون مقدمة توضح موقف الدار من الكتاب نفسه. خاصة وان الكتاب صرخة احتجاج ضد المثقفين الذين يشكلون الجمهور الذي تتعامل معه الدار سواء على شكل مؤلفين. أو قراء. فكان لابد من مقدمة لهذا الكتاب سواء من المترجم أو الناشر. لأن مشكلة الكتاب الحقيقية هي رسالته، فما الهدف من وراء تجميع كل هذا الغسيل القذر لأبرز قادة القرن العشرين. وهو ما أتمنى أن يتم في الطبعة الثانية من مثل هذا الكتاب وان كانت دار شرقيات لم تصدر طبعة ثانية من أي كتاب نفد من كتبها حتى الآن.

ميشيما يوكيو

رسائل الى كاواباتا ياسوناري

محمد عضيمة *

تحت عنوان عريض: «ميشيما يوكيو كان يخطط لكل شيء»، نشرت مجلة «التيار الجديد» الأدبية في عددها الأخير سنة ١٩٩٧، ٩٤ رسالة متبادلة خلال ربع قرن بين أشهر كاتبين يابانيين، كاواباتا ياسوناري، الحائز على جائزة نوبل سنة ١٩٦٨ وميشيما يوكيو المعروف عالميا ربما أكثر من أي كاتب ياباني آخر. فبعد أكثر من ثلاثين سنة على انتحار الكاتبين، تعود الأضواء من جديد لتسلط عليهما وعلى العلاقة التي كانت تجمع بينهما. وقد بدأ هذه العلاقة الكاتب الشاب آنذاك ميشيما سنة ١٩٤٥ عندما كان لايزال طالبا في قسم الحقوق بجامعة طوكيو. وكان يكتب باسم مستعار. ومن المعروف أن التقاليد الأدبية في اليابان تفتقر الى هذا النوع من المراسلات. فكثير من الأدباء اليابانيين لا يحتفظ بما يصله من رسائل ويفضل التخلص منها، كما يقول الناقد سائيكي - شوئنشي الذي أشرف على نشر هذه الرسائل لأول مرة، ولكن يبدو أن كاواباتا ياسوناري كان يحتفظ بجميع ما يصله. وبعد وفاته منتحرا سنة ١٩٧٢، أعاد ابنه جميع الرسائل الى زوجة ميشيما التي لم توافق على نشرها إلا مؤخرا وبالاتفاق مع ابن كاواباتا، وهو ابن بالتبني.

تكشف هذه الرسائل عن كثير من الأشياء فيما يخص مكانة كاواباتا الأدبية بالنسبة الى الأدباء الشباب آنذاك. ولاسيما في فترة ما قبل وأثناء وبعد الحرب الكونية الثانية. كما تكشف عن سعي الأدباء اليابانيين الى الخروج بأي شكل الى اللغات الأخرى. ولاسيما الانجليزية والفرنسية تحديدا. كما توضح «تخطيط» ميشيما للوصول الى جائزة نوبل، لكن عندما أخذها معلمه كاواباتا خطط للانتحار بعد سنتين تماما.

جاءت الرسالة الأولى من كاواباتا الى ميشيما بتاريخ ١٩٤٥/٣/٨. كان هذا الأخير«الغابة المزهرة» . فرد كاواباتا يقول: « تسلمت اليوم (الغابة المزهرة) من السيد نودا. وكنت قد قرأت جزءا منها في المجلة وأوليته اهتماما خاصا لذلك سوف أتابع القراءة بمتعة خاصة» ثم يقول له حول بطل العمل وهو قائد عسكري تاريخي معروف: «كنت أنا الآخر أجمع معلومات حوله.. تسلمت كتابك في بيت حيث توجد صحون يابانية قديمة ، وأشياء أخرى جميلة جدا لحد أنني نسيت جو السماء (أي الغارات الجوية). كما توجد أشجار خوخ مزهرة أيضا. من هذا الجو أردت أن أرسل إليك شكرا خاصا. وآسف لهذه الرسالة الموجزة». كان ميشيما آنذاك ابن عشرين سنة لا غير وكان في البداية ، في حين كان كاواباتا ابن ٤٦ سنة وله شهرة وصيت في الوسط الأدبي. يبدو أن كليهما كان يبحث عن الآخر من دون وعي. وبعد أسبوع يرد الكاتب الشاب ميشيما : «أشكرك شكرا خاصا على رسالتك اللطيفة رغم أنني أرسلت كتابي عبر الصديق نودا بشكل مفاجيء... إن وضع المدينة وضع جهنمي ولا يطاق والبرد بين مد وجزر، يختفي ويعود. أزهار الخوخ تتفتح وتنكمش وهكذا نفقد طراوة الربيع شيئا فشيئا. عندي الآن وقت كثير وأرغب بالكتابة.. أمس تجولت في مكتبات الكتب القديمة وقد وجدت روايتك «بلد الثلج» في إحدى المكتبات.. أتمنى لك صحة جيدة ومرة أخرى أعبر عن شكري الخاص لك».

وفي ١٨ - ٧ من السنة ذاتها أي ١٩٤٥، يرسل ميشيما رسالة أخرى الى كاواباتا، لكن ليس من بيته بطوكيو بل من حيث يعمل في مصنع للأسلحة كانت الهزيمة على الأبواب. وكان من لا يستطيع الذهاب الى الحرب، يذهب للعمل في أحد مصانع الأسلحة . هكذا كان الوضع بالنسبة الى الشباب. يقول له : «أنا آسف لأنني لم أكتب إليك منذ فترة طويلة، وأرجو أن تكون بصحة جيدة. طاولة الكتابة مزدحمة جدا بالأشياء وليس لي سوى مكان ورقة واحدة للعمل ولا أعرف إذا كان بإمكاني العمل في مثل هذا الجو،،، ويبدو أن نبتة الأدب الوطني العظيم لا يمكن أن تنمو الآن في هذا السياق..» يريد أن يكتب لكن لا يستطيع ويعبر عن شكه في كل شيء في الأدب، في الحياة، في الناس، في المجتمع ، ويطيل الكلام حول نفسه وحول مفهومه للأدب وحول مشاريعه لذلك ينهي الرسالة قائلا: «أرجو ألا تنزعج وأن تسمح لي بذلك قليلا. كنت فقط أرغب بقول شيء، وأردت أن تسمع مني شيئا لذا تكلمت كمن عنده حمى. ولا أعرف إذا كنت قد استطعت ذلك وقول ما أريد .. أتمنى لك صحة جيدة».

بعد انتهاء الحرب وفي بداية السنة التالية ١٩٤٦/١/١٤، يرسل ميشيما رسالة تهنئة بالعام الجديد ويعبر عن رغبته بلقاء كاواباتا: «حاولت الوصول إليك من خلال السيد نودا، لكن لم أنجح ولذا ترددت في ارسال بطاقة كي تجيب على البطاقة نفسها متى يكون عندك وقت لاستقبالي..» ثم يعبر عن استيائه لانعدام

* شاعر ومترجم من سوريا يقيم في اليابان.

الكتب: «لا توجد كتب جديدة هذه الأيام ولذا أعيد قراءة ما لدي من كتب قديمة..».

الى ذلك الحين لم يكن لقاء بينهما، ومع ذلك كان ميشيما يعبر بشكل واضح عن طموحاته الأدبية وغيرها. وكان يريد تقديم نفسه الى المحيط الأدبي والثقافي بأي ثمن. كان يكتب بلا تردد حول تفاصيل حياته اليومية. ولذلك يبدو من خلال هذه الرسائل ساذجا وبسيطا كما يقول الناقد المشرف على نشرها. لكن كان كاواباتا يشم رائحة كاتب جديد قادم. وهو قد كان حتى سنة ١٩٣٥ يمارس كتابة النقد بغاية تشجيع الكتاب الشباب ثم عزف عن الأمر لشعوره بانعدام أي أمل جديد، بانعدام أي كاتب جدير بالاهتمام. وفجأة يظهر ميشيما. فيشعر بأنه وجد ما يريد، ما كان ينتظر منذ فترة طويلة. والغريب. كما يقول هذا الناقد، أن كاواباتا لا يظهر من خلال رواياته أنه يولي، أو يريد أن يولي، اهتماما بالكتاب الشباب. لكن في الواقع كان يهتم جديا ويتابع ذلك قبل وبعد الحرب. والشيء المشترك بين ميشيما وكاواباتا هو الاهتمام بالموضوعات ذاتها. هناك نوع من المنافسة بين ميشيما الصغير وكاواباتا الكبير. كان الأول يبحث عن أستاذ بأي شكل وكان الثاني يبحث عن تلميذ، عن ابن، بأي شكل، وذلك ضمن سياق تقاليد يابانية أدبية معروفة منذ القديم.

وبعد أن تم اللقاء بينهما، كتب ميشيما رسالة يهاجم أحد النقاد المعروفين الذين يعتبرون الفن تقليدا، ليؤكد أن الفن الحقيقي هو تخمير للتجربة الشخصية بغاية الوصول الى حالة الميتافيزيقيا.. ثم لم تنقطع الرسائل بين الكاتبين خلال ربع قرن. بقيت العلاقة في إطار من الاحترام المتبادل. في البداية كانت بين تلميذ وأستاذ. ثم تطورت وأصبحت بين كاتبين لكل منهما مكانته في الجو الأدبي. يتبادلان الآراء حول هذا الكاتب أو ذاك، حول هذه القضية أو تلك. ويفهم من الرسائل أنهما تبادلا الكثير من الهدايا الثمينة: صحون خزفية وفضية، قواميس باهظة الثمن، حلويات من النوع الترفي، ثياب ثمينة، بطاقات دعوة الى المسرح وأشياء أخرى كثيرة تكشف عنها عبارات الشكر لهذه الهدية أو تلك بلغة خاصة يستخدمها أولاد «العائلات» تحديدا فيما بينهم.

في الخمسينات ١٩٥٠ كان العالم الغربي، ولاسيما امريكا، قد بدأ الاهتمام بنقل الأدب الياباني وترجمته والتعريف بأعلامه. وكان كاوابانا صلة الوصل الى حد كبير على ما يبدو. ففي سنة ١٩٥٠ كان سيعقد في بريطانيا مؤتمر عالمي للكتاب، وكانت هناك إمكانية إرسال فريق من الكتاب اليابانيين لكن كان الوضع الاقتصادي الياباني صعبا ولا يتيح إرسال أي كان. وبهذه المناسبة يرسل كاوابانا الى ميشيما رسالة يقول فيها: «لا أستطيع ارسالك مندوبا عن الكتاب اليابانيين، لكن يمكن أن نشترك في الفريق اذا كان لديك مليون ين واذا كانت لديك رغبة في الذهاب. وأعتقد أن مليون ين ليست صعبة بالنسبة إليك.. من المؤكد أن هناك فرصا كثيرة، لكن أظن أنه من المهم جدا أن تسافر الى أوروبا بأسرع وقت..». ثم يعود الى هذه الفكرة الأخيرة في رسالة أخرى: «..اذا ذهبت الى أوروبا، سوف ينفتح أمامك عالم جديد.. ثم قل لي من هو هذا الامريكي الذي يترجم روايتك «القناع» لأن مجلة أدبية تابعة لجامعة امريكية طلبت مني إرسال قصص قصيرة يابانية لذلك أريد الأخذ برأي أجنبي موجود في اليابان ويعرف الأدب الياباني. واذا كانت لديك أنت اقتراحات حول هذا الموضوع، أرجو أن تكتب لي.. وفي فرنسا أيضا هناك مجلة تابعة لسارتر تريد نشر ملف حول الأدب الياباني.. كنت أسمع بهذه الأشياء منذ فترة ولكنني تكاسلت..» وفي رسالة أخرى سنة ١٩٥٦ يكتب كاوابانا الى ميشيما: «تسلمت اليوم ترجمة روايتي «بلد الثلج» وسعرها بالدولار مرتفع جدا بالنسبة الى الياباني.. لكن الغريب أنهم وضعوا على الغلاف صورة راقصة «غيشا».. ثم فوجئت بكلمة الناشر من أجل تقديم الكتاب حيث يقول: «كاوابانا يكتشف ويساعد كتابا شبابا مثل ميشيما ـ بوكيو» أنا آسف، لكن ربما يبقى اسمي في تاريخ الأدب لأنني فقط وجدت ميشيما..» آنذاك كان ميشيما أكثر من كاتب «شاب» وكان طموحه بجائزة نوبل واضحا جدا، لذلك يعتذر إليه كاوابانا بعبارة «أنا آسف».

وفي رسالة أخرى له الى ميشيما، يتطرق كاوابانا الى كاتب روائي معروف، كانت إحدى رواياته قد أصبحت من أروج الكتب اليابانية المترجمة الى الانجليزية بامريكا. يتعلق الأمر بأوسامو ــ دازاي (١٩٠٩ – ١٩٤٨) الذي مات منتحرا هو الآخر، وبروايته المشهورة «غروب الشمس». يقول كاوابانا في الرسالة: «يبدو أن رواية «غروب الشمس» لدازاي، سوف تكون من أروج الكتب في أمريكا، ولقد وصلتني رسائل كثيرة من باريس وأوسلو واستكهولم وهلسنكي حول هذه الرواية، وكأنني وكيل أوسامو ــ دازاي وقد عرضت عليهم ترجمتها.. وتأتيني أسئلة كثيرة حولها، لذلك سوف أحاول قراءتها..» نعم، سوف يحاول قراءتها، لأنه يعرف أن ميشيما كان يحب أوسامو ــ دازاي ويعتبر كتابته ولاسيما هذه الرواية «ملحمة غنائية، ملحمة تاريخية لم تكتمل» كما يقول له في احدى الرسائل. وكاوابانا لم يكن على علاقة جيدة مع دازاي لتباعد وجهات النظر فيما يتعلق بالكتابة. ولقد وقف بكامل سلطته جدارا منيعا في وجه دازاي عندما رشح هذا الأخير لنيل أهم جائزة أدبية يابانية سنة ١٩٣٥، أي جائزة «آكوتا غاوا». يومها كان دازاي بأمس الحاجة الى الاعتراف والامتياز اللذين تمنحهما

الجائزة للفائز. لكن لم يحصل عليها. ويومها كتب كاواباتا في تقريره : «على الصعيد الشخصي ، أعتقد أن غيوم الفضائح المعلقة فوق حياة دازاي تضر كثيرا بعبقريته..» ويومها أيضا كتب دازاي رسالة مفتوحة الى كاواباتا يبدو أن كاواباتا كان يريد من خلالها التلميح الى رواية دازاي ارضاء حب ميشيما لهذا الأخير. ولم يكن بمقدور كاواباتا الوقوف أمام المد الشعبي ولاسيما بين الشباب فيما يخص أدب دازاي ورواياته. فإذا كانت روايات كاواباتا تمثل الوجه الجميل لليابان ،أي اليابان الوديعة، الهادئة الرومانسية، الخلابة السحرية، فإن أدب دازاي يمثل «القفا» : القلق ، التوتر، الرعب، الغروب ،السقوط ، يمثل مجتمع اليابان المفتت قبل وأثناء وبعد الحرب. ولهذا وجد فيه ميشيما «الشاب» ملحمة لم تكتمل. ومع ذلك لم يقلده ولم يسر على خطاه في الكتابة، بل آثر «التخطيط» والسير وراء معلمه كاواباتا . لذلك كان يسعى مع «المعلم» الى ترجمة أعماله الى اللغات الأجنبية. ومع أنه ذو ثقافة أوروبية ، فرنسية تحديدا، فقد كان يعتبر، كما في إحدى رسائله هذه، «أن الامريكان يفهمون الياباني وأدبه أكثر، ولايزال الأوروبي بالمقارنة جامد الرأس مغلقا ولا يستطيع فهم الأدب الياباني مثل الأمريكي..»

في سنة ١٩٦١ وفي الشهر الخامس يكتب كاواباتا رسالة الى ميشيما يطلب فيها أن يخط هذا الأخير رسالة ترشيح المعلم لجائزة نوبل. هذه هي المرة الأولى التي يظهر فليها ذكر نوبل. وبدءا منها سوف تأخذ العلاقة طابعا حساسا جدا بالنسبة الى ميشيما على الأقل. يبدو أن المعنيين بجائزة نوبل كانوا قد بدأوا بالحديث حول ضرورة منح الأدب الياباني هذه الجائزة. ويبدو أن الأخبار قد وصلت الى الأوساط الأدبية في اليابان . كانت هناك أسماء كثيرة مرشحة، وكان تانيزاكي على رأس القائمة. لم يكن كاواباتا هو المرشح الأقوى أبدا. ولذا كان يستعين بالتلاميذ والأصدقاء وعلى هذا الأساس كتب الى ميشيما قائلا : «... رسالة مهما كانت بسيطة، وحتى لو انعدمت امكانية نيل الجائزة ، واذا كتبت سوف أجد من يترجمها الى الانجليزية، أو الفرنسية، ثم نضع المعلومات ونرسلها..» ويجيب ميشيما: «شكرا للرسالة . أما بالنسبة الى نوبل فإنني أخجل وأنا الصغير ، أن أكتب رسالة ترشيح لك. ولكن شكرا لهذه الثقة. وقد كتبت الرسالة، وسوف أبعثها إليك قريبا. وإذا ساعدتك قليلا ، فسأكون سعيدا جدا. وإن كان لديك طلب آخر. فأرجوك ألا تتردد..» . ومنذ ذلك التاريخ ولحد نيل كاواباتا الجائزة كانت الرسائل في سياق المجاملات والمناسبات، وتبادل الهدايا وبطاقات المعايدة ودوما في إطار من الاحترام الدقيق والمتبادل ولم ترفع الكلفة إلا في فترات قليلة عندما يأخذ ميشيما بالحديث حول مشكلاته العائلية، وحول علاقته الصعبة مع الأب الذي أراد لابنه أن يتابع عمله في وزارة المالية..

في سنة ١٩٦٨ ينال كاواباتا ـ ياسوناري جائزة نوبل ، وتتغير العلاقة فورا بين الكاتبين .ولا توجد رسالة تهنئة من ميشيما. هناك رسالتان فقط بعد ذلك التاريخ ولحد انتحار صاحب «القناع» . في الأولى وهي بتاريخ ١٩٦٩، يمتدح ميشيما أعمال كاواباتا الروائية، والمسرحية ثم ينتقل فورا الى الحديث حول نفسه وحول مشاريعه ولاسيما مشروعه لسنة ١٩٧٠، أي مشروع انتحاره ، أو كما يسميه «تهيئة نفسي ».. يقول : «.. قد تسخر مني لكن ما أخافه ليس الموت ، بل شرف عائلتي بعد الموت، واذا حدث لي شيء ، فإن المجتمع سوف يكشف عن أسنانه ويبحث عن نقاط ضعفي ليدمر شرف عائلتي .ليس مهما أن يسخروا مني وأنا موجود، ولكن لا أستطيع تحمل سخريتهم من أطفالي بعد موتي . وأعتقد يا سيد كاواباتا ، أنك أنت الوحيد القادر على حمايتهم. وأنا منذ الآن، أعتمد عليك وأثق بك..» هذا هو المقطع الذي قرأه كاواباتا في جنازة ميشيما سنة ١٩٧٠. وهذه هي الرسالة التي لم يأخذها كاواباتا على محمل الجد. وفي رسالته الثانية من السنة ذاتها يقول له :«.. أنا الآن في سنتي الثالثة من التدرب على الكاراتيه، وقد نلت الحزام الأسود .. ولكن المشكلة أنني أصبحت قويا جدا ولا أجد من يهاجمني ، لذلك أشعر بعدم الاكتفاء وبنقص شديد. وأشعر أن كل قطرة من الوقت مقدسة مثل النبيذ. ولم أعد أبالي بكل ما يحدث.. لا اهتمام لي بما يحدث...».

وكانت هناك رسالة ثالثة جاءت من المعسكر الذي كان يقيم فيه ميشيما مع مجموعة من «الجنود» لكن ابن كاواباتا مزقها كما يقول ، احتراما لذكرى ميشيما . وذلك لأنها مشوشة، مضطربة ، وغير واضحة وقد كتبت بقلم ناشف لا يستخدم عادة في كتابة الرسائل. ويرى الناقد الذي أشرف على نشر هذه الرسائل أن منح جائزة نوبل لكاواباتا كان صدمة قوية جدا بالنسبة الى ميشيما ذي الحساسية المفرطة فيما يخص الموضوع، فقد كان عنده شعور حاد بالمنافسة ودوما أكثر من المناسب، كان يراقب بقلق شديد كتب الآخرين الأكثر رواجا.. قد لا يكون هذا الأمر آخر دوافع انتحار ميشيما ، لكن من المؤكد أن له علاقة بانتحاره ، فبعد أن نال كاواباتا الجائزة، كأن حلما من أحلام ميشيما تبخر وانتهى ولم يعد أمامه، من أجل الانتصار على .. سوى الانتحار .. فهل انتحر كاواباتا هو الآخر ، وبعد سنتين تماما ، كي يعيد الكرة الى ملعب روح ميشيما ــ يوكيو؟ وهل تعلم «تهيئة النفس والتخطيط لسنة ١٩٧٢ من «الشاب» ميشيما؟

حسونة المصباحي في «الآخرون»

رواية الأرصفة والتشرد والأحلام المكسورة وسرد ما بعد الحداثة

فتحي عبدالله*

إن سرد ما بعد الحداثة لا يتبرأ من الماضي ولا يحقره، كما أنه لا يحيي الماضي في حنينه إليه، بل يكشف الماضي بصورة أيديولوجية ومعرفية، كما أنه يرتبط بصورة ما بالأنماط السينمائية، وغالبا ما يشير القص بعد الحديث الى قضية العرض الروائي وكيفية حدوثها، مبينا قواها المتعددة والمتضاربة وحدودها أيضا، كل ذلك دون شفافية أو وضوح وانما نوع من العتمة، التي تثير كثيرا من الأسئلة التي تتعلق بجنس الكتابة وتاريخية هذا السرد، هل ينتمي الى لحظة زمنية بعينها؟ وما دوره في تلك اللحظة الراهنة؟ وسياسة العرض الروائي قد تكون ذات كفاءة عالية عندما يتعرض السارد «الروائي» للحظات يومية ذات أبعاد تاريخية، لا يمكن نفيها ولا يمكن كذلك اختصارها في رمز من الرموز القابلة للاستهلاك السريع، مستفيدا مع هذا من قوة الحضور للشخصية وامتدادها الأفقي، الذي يشي بكثرة السطوح المتعاكسة والمتقابلة، والتي يلعب الانفعال فيها دورا كبيرا في تثبيت الدلالة الروائية، أما إذا اهتم العرض الروائي بالوقائع السياسية المباشرة فإن كفاءته تصبح محدودة للغاية وكأننا أمام وقائع خبرية لا رابط بينها إلا طريقة السارد.

وقد تحدث رواية ما بعد الحديث اضطرابا لدى القارىء من ناحية السرد: من السارد؟ وهل هناك نص مكتوب؟ شفهي أم منسوخ؟ وكذلك من ناحية الحبكة والبناء الرمزي، بل حتى الوجود المادي. ليس هناك حكاية يمكن قصها. وليس هناك حقائق يمكن سردها. بل طريقة العرض نفسها والكتابة هنا ليست بلاغة بل فن لفض بكارة الرموز.

يقول «لينارد ديفيز» واصفا سياسة العرض الروائي: الروايات لا تصور الحياة بل تصور الحياة كما تمثلها الآيديولوجيات، فالآيديولوجيا تجر العرض الروائي الى الحياة العامة وتجعله يبدو طبيعيا أو يتمشى مع الفطرة السليمة.

وتمثل رواية «الآخرون» للروائي التونسي «حسونة المصباحي» في السرد العربي مع غيرها هذا الاتجاه أحسن تمثيل، وتتجلى سمات ما بعد الحداثة الروائية في التالي:

أولا: انتفاء مفهوم الشخصية البطل، رغم أن الرواية رواية سيرة ذاتية، فقد شارك في السرد رواة متعددون، يذكرونك بأبطال ألف ليلة وليلة» وكأن الحكاية هي البطل الأساسي. ولا أقصد حكاية واحدة ولا تقنية واحدة وانما حكايات يتوالد بعضها من بعض وينحسر دور «الكاتب» الراوي في خلق هذه الصلات والعلائق المتشابكة والمتعددة بين الشخصيات وحكاياتهم المختلفة، والتي يمكن حصرها في: البحث عن كيفية الوجود ومواجهة العالم الخارجي بكل وحشيته. فالراوي الأساسي «الكاتب» من تونس ينتمي الى مجموعة من الفوضويين والعابثين، الذين لا يمارسون عملا بعينه ويهتمون بالأشكال الرمزية للوجود سواء في شكلها المعيشي واليومي أو الباحث عن تطور آليات المجتمع الذي يعيشون فيه، وتشكل الماركسية البنية الحاكمة والمؤسسة في رؤيتهم للعالم. مع بعض الخروجات استجابة لهوسهم بالحياة ومحبتها أو لكونهم منتجين رمزيين، شعراء وقصاصين. ويشكل «السفر» بمفهومه الشرقي، القائم على الاستكشاف والمعرفة الحسية المباشرة هاجسا انسانيا لدى تلك الجماعة، والاختيار قائم

★ كاتب من مصر.

بين الاتجاه غربا، حيث الجماعات البشرية المنظمة، والمنفية والتي حققت أكبر قدر من التطور والحضارة أو الاتجاه شرقا حيث المخيلة الأولى والمنابع التي لا تنضب للفكر والشعر، ويختار «الكاتب» الاتجاه شرقا. وكانت الصدمة عنيفة «فليبيا» مكان صحراوي خال من الحياة وتجلياتها الصغيرة، فلا نساء بالشوارع ولا بارات ولا مقاهي ولا تجمعات ثقافية وسياسية ساخنة وكذلك سورية وبغداد وكأن الاستبداد سمة شرقية.

وثاني الرواة صديقه «خالد» أمير الصعاليك، الجامع لكل التناقضات ومركز الجماعة ومدبر شؤونها، شاعر ومناضل ماركسي، كثير التنقل، وكثير المعرفة، يدلهم على الجديد فيها ويوفر لهم مصادرها من كتب أو لقاءات شخصية مع بعض المبدعين المفكرين الكبار، فهو الذي عرفهم على الشاعر «لوران جاسبار» والمفكر «العفيف الأخضر».

ثانيا: كوزمو يوليتانية المكان والشخصيات، فلا مكان واحد للسرد، إذ تتعدد الأماكن بين الشرق والغرب، بما ينتظم كل مكان من علاقات اجتماعية وثقافية، يكون لها الدور الفاصل في سلوك أفراد الجماعة، دون مواجهة بين الشمال والجنوب، وانما رغبة عارمة للتحاور دون طمس للخصوصيات، وإن كان المسعى الأخير للرواية هو خلق مكان كوني عالمي، تتحرك فيه كل الشخصيات وكأننا أمام مكان «يوتوبي» أو متخيل إلا أنه يسعى الى التحقق من خلال شخصياته التي لا تقل كوزموبوليتانية عن الأماكن، وإن لعب الشمال «فرنسا، ألمانيا» مكان التقاء كل هذه الشخصيات، وإن ظل للجنوب سحر التاريخ وطفولة الأشياء ممثلا في دياناته وأساطيره المتعددة، وامتداده الروحي العميق وكأنه متحف للسلالات المنقرضة.

ثالثا: حضور طقس الأصدقاء المتعددي الجنسية بديلا لطقس العائلة، فطقس الأصدقاء أفقي غير عميق وغير ممسوك بالجذور، ولا تاريخي وانما هو لحظة حاضرة، بكل ما فيها من تشابكات وتعقيدات، تلعب الاحتفالية الجنسية فيها دور البطولة، والجنسي هنا ليس عميقا قائما على المشاعر والعواطف، بل بارد وسلعي خاضع لقانون العرض والطلب وإن كان بشكل غير مباشر. وبجوار احتفالية الجنس تتوالد احتفاليات أخرى أكثر أفقية ومتماسة تماما مع السطح كاحتفالية الأكل والشراب، كأنها طقس بدائي، لا غاية من ورائه أكثر من استلهام الرموز المتمثلة في كيفية الأكل والشراب، وكيفية قضاء أوقات الفراغ، وكأننا أمام نماذج تمثيلية لتقارب الحضارات والثقافات المختلفة.

رابعا: حضور الحكايات الكبرى (الماركسية — القومية — وغيرها) بشكل كاريكاتيري، يثير السخرية، فهي ليست حاضرة بذاتها وفي أشكالها المتعارف عليها كالتنظيمات السياسية أو التجمعات، وإنما جاءت عن طريق الحكي وكأنه فعل قديم قد حدث وانتهى، فهي كالأشباح، فشخصية «العفيف» الباحث عن الحقيقة والكاره لرجال الدين والحكام الطغاة لم يجد ضالته ولا مرة واحدة، سواء في تونس أو بيروت أو فرنسا وانتهى به الأمر أن أصبح مهووسا ومتخوفا من الرأسمالية الجديدة التي سممت - في نظره - كل شيء وسيطرت على كل شيء ولم يبق للانسان الفرد أي شيء يمكن أن يفعله، وهذا يتسق في جسده النحيل وصوته الضعيف وحدته غير المبررة وتخوفه من كل أصناف الطعام، فهو يعتمد فقط على أكل الشعير والفواكه ذات الأغلفة مثل الموز والتين، وهذا هو حال النموذج الاشتراكي الماركسي، فهو لم يتورط في صخب الحياة الجديدة ولم يتخلص بعد من أفكاره القديمة فهو يعيش على الحافة، ضيفا على الأشخاص ومحاورا هادئا أو عنيفا للأفكار والنظريات الجديدة. أما النماذج القومية والدينية فلم تمثل تمثيلا حيا في الرواية، واكتفى الروائي بالاشارة الى بعض البلدان ذات التوجه القومي أو الديني مثل شخصية الفتى الآشوري «شامونيل شمعون» الذي قمع في العراق منذ ترحيله من الحبانية موطن الآشوريين وخدمته في القوات المسلحة ومشاركته في ضرب الأكراد ثم حلمه الأسطوري بالخروج من العراق وكأن حزب البعث القومي كائن خرافي أسطوري، يستطيع أن يسمع كل البشر وأن يراقبهم ويعاقبهم كذلك وربما لأخطاء لم يرتكبوها، فهو يعاقب الأقليات الكردية والأقليات الآشورية والأقليات الدينية، وكأن البشر جميعا مدانون ومتآمرون ضد هذه القومية، ويصبح حلم الآشوري أن يكون

مخرجا من أمريكا (نموذج) الانسانية الجديدة المتحررة من عقدة التاريخ، والتي تحتكم فقط في التقييم الى ما يقدمه الانسان دون النظر الى دينه أو قوميته، كما كان حلم أبيه الارتباط بالمستعمر الانجليزي في صورة الملكة (ملكة بريطانيا) في ذلك العهد.

إن تحلل الحكايات الكبيرة ربما يحدث نوعا من العدمية الانسانية أو قلقا خاصا تجاه الموروثات في أشكالها المتعددة والمختلفة إلا أنه في النهاية يفتح الباب لكل الجماعات البشرية في المشاركة دون النظر الى ما تملك سواء قليلا أو كثيرا، وسواء كانت هناك خصوصية أم لا وانما يكون المعيار هو الفعل الانساني الآتي وما يصاحبه من مشاعر وعواطف وربما آليات تفكير جديدة.

خامسا: التهجين

في الحداثة كان هناك سعي محموم للنقاء ومن هنا كثرت الثنائيات الضدية مثل قديم/جديد، متقدم/ متخلف، مدني/ديني، اسطوري/ عقلي، أما ما بعد الحداثة فإنها ترضى الهجنة وتعيد النظر في كل هذه الثنائيات وتدعو الى تجاوزها الى صيغة أكثر انسانية وأكثر رحابة ففي العمارة تجاورت الأشكال الشعبية مع الأكثر الحديثة، ومن هنا رد الاعتبار لكل ما هو تاريخي، ولكن ليس بغرض تكراره وإنما بغرض تمثيله في الصيغة الجديدة. وحدث هذا أيضا في الرواية، فسرد «حسونة المصباحي» من حيث التقنية اعتمد اللغة النقية بجوار اللغة الشعبية بل واعتمد بعض اللغات الأجنبية، في بعض المواقف وكذلك في البناء فقد اعتمد بناء الحكاية وهي قديمة وتاريخية إلا أنه اعتمد المعمار المتشظي في الرواية ككل وعلى مستوى الدلالة وانتاج الخطابات تجاور الخطاب الأسطوري ممثلا في شخصيات مثل «البهلول»غرس الله. يقولون: إنه كان شديد الخوف في صباه وكان صموتا، دؤوبا على أن يبدو نظيفا طول الوقت، معرضا عن الجلوس الى الناس، نفورا من الأعمال الزراعية أبدى مقدرة عجيبة في حفظ القرآن ، حتى أطلق لحيته ولبس الصوف الخشن، وأخذ يتردد على المقابر ليلا بل ينام فيها، ويصاحب شيخا



مشردا أعمش العينين متقرح الجسد، مكشوف العورة ، يهذي بكلام غريب ثم اندلعت الحرب العالمية الثانية، واختفى غرس الله لمدة عامين، بعدها عاد وطلب الزواج ثم طلق زوجته بعد عام وأصبح يمثل ضمير القرية الحي الذي لا يتكلم ولا يتحدث وكذلك الشخصيات الليبرالية ذات الحقوق المدنية والباحثة عن مؤسسات فاعلة في المجتمع وهو ما تمثله شخصية «رنا» اللبنانية التي هاجرت مع والدها الى الكويت ثم نزولها هي وأمها فقط الى بيروت بعد فشل مشاريعه التجارية وطلب أمها الطلاق وعودتهم الى سورية ذات الإرث الحضاري الخاص، حيث النساء محجبات ولا يخرجن إلا لسبب ولا يختلطن بالرجال الأغراب، فتتعلم الفتاة الكتابة، كأول مقوم للشخصية الحديثة وترفض زوجا سودانيا كبيرا في السن وتنضم لاحدى المؤسسات المدنية للدفاع عن حقوقها والحقوق السياسية الأخرى.

تتجاور هذه النماذج في اختلاط ساحر وعجيب يكشف أول ما يكشف عن غنى اللحظة الراهنة وامكانية التجاور القائم على الاختلاف والذي يعززه الحوار لا النفي والقطيعة، بل إن التجاور قد يسمح على المستوى العالمي بتجاور الثقافات والحضارات أو حضور احداها في الأخرى كما حدث مع شخصية الشاعر «لوران جاسبار» الذي ينتمي الى منطقة «الكاربات» نفس المنطقة التي ينتمي إليها مبدعون كبار مثل بأول تسيلان ويوجين يونسكو وسيوران ، وقد ذهب الى باريس بعد الحرب العالمية الثانية ومنها ذهب الى الشرق حتى فتنت حرب ١٩٦٧م حلمه بميلاد شرق جديد.

إن سرد ما بعد الحداثة في الثقافة العربية، ربما يكون هو أقصر الطرق للمشاركة الانسانية في الابداع ذي الطبيعة الانسانية أيضا، والتي تضع الخصوصيات موضع النظر والاعتبار، لا باعتبارها خصوصية مغلقة وغير قابلة للحوار وانما باعتبارها هوية متجددة تساعد على التواصل والعمل الانسانيين.

أنظمة التكثيف في النص الشعري
محمد صالح وصيد الفراشات

عبدالله السمطي *

الآية الجمالية التي نتصيدها في ديوان محمد صالح «صيد الفراشات» (1) هي: التكثيف والتشطيبات الدائمة لما هو زائد، وما هو استطرادي، إن الشاعر في ديوانه لا يقف عند حدود أداء المعاني، ولا يتوخى أن يصل لمعنى ما مكتمل، هناك دائما نقص ما في المعنى، يقابله فيض في الدلالة وفي الايحاء، مغزى ذلك أن التكثيف الوالغ في التجريد وفي الاشارة وفي إيثار الجمل الموحية القصيرة المتقطعة هو الأمر الأكثر بروزا في شعرية محمد صالح، وإذا كنا دائما ما نذكر قولة: «التكثيف»(2) في قراءاتنا النقدية في شكل عابر، فإن هذه المقاربة تنشد تفصيل هذه المقولة وتتبعها في هذا الديوان الذي يطرحها ويؤكد عليها، ويوقفنا على نموذج شعري له حضوره الثر في المشهد الشعري بعامة.

إن ديوان «صيد الفراشات» يوحي عبر عدة مشاهد/ أنساق ويحوي المشهد داخله مقاطع مكثفة، تقص زوائد اللغة، كل مشهد تقريبا معرف بأداة تعريف، وكأن الشاعر يسمي الشيء ويعينه. كأنه يقول: هكذايكتب الشيء ،المشاهد متواترة ومتوترة على رغم من تجريدها الشديد المختزل لأية بنى استعارية هنا يأخذنا محمد صالح لنقرر أن مشاهده «معلبة» في إطار حسي ذاهل تتقولب فيه الصور وتتلقب من جديد. العناوين تدل على ذلك في عدة تعريفات «الجد ،المطارد، القتلة، السفر، الغريب، الكهل، السحب، الولد، البنت، الحادث...الخ» هذه التعريفات تدل بشكل مبدئي على أن الشاعر يعاود اكتشاف الأشياء عبر الذات، ويعيد تلقيبها وتعيينها، وفي شكل محدد، مكثف، ومن هذا المنظور سيتأتى للنص الشعري أن يتحدد وفقا لتقنيات مسبقة بشكل ما. وإن كان فعل الكتابة سيقوم بلا ريب بتغيرها وبتنضيدها، وتعيين خواصها تبعا لسياق المشهد الشعري ذاته.

إن «صيد الفراشات» يتكون ، أو لنقل يحوي أربعة عشر قسما نصيا، بمعنى أن كل قسم يضم عددا من النصوص القصيرة التي لا تتقصد في تعالقها مغزى ما وحيدا، بل هي منتشرة ومتشعبة رغم أن ثمة عنوانا واحدا يضمها. ولعل هذا الانتشار يفضي الى أن يصبح النص أكثر تعددية في ايحاءاته ، وأكثر رحابة في تأويله، وهي سمة من سمات النص الراهن الذي خلق من التشتت الشاعري وحدة منتظمة، وطفق في تحويل التشظي الذي يصنعه الواقع الى بنية متماسكة جماليا. متعددة الايحاءات تأويليا.

ومحمد صالح لا ينتأ عن هذا الأفق. بل انه يبز نصوصا كثيرا محايثة في مشهدنا الشعري وينحو صوب تكوين سياق خصوصي ، حافل بمكوناته الذاتية الخالصة.

وإذ تتجه مقاربتنا إزاء التكثيف، فسوف نكتفي هاهنا، وكما يتبدى من النصوص - بتحديد بعض أنظمة التكثيف البارزة في الديوان ولعل أجلاها، التجريد والحذف وتضبيب الدلالة،وكسر السياق، وتبديد المعنى واستثمار تقنية «النهاية» أو حسن الختام — كما تسميها البلاغة العربية - وإبراز المفارقة.

وفق هذه المحددات فإن التكثيف يكون من ناحيتين: الأولى لغوية تتعلق بابراز أسلوب ما نحوي أو اللعب بتحريك الكلمات تقديما وتأخيرا، وحذف بعض العناصر النحوية من بنى الجمل،والثانية تتعلق بالدلالة ، وبإيحاءات المشاهد ومقاصدها، ولنقف قليلا مع كل نظام تكثيفي على حدة.

قواسم التجريد:

إن كثافة المشهد الشعري عند محمد صالح تبدي قدرا وافرا من الجهد والتأمل فإن تعبر عن مشهد ما بأقل ما يمكن من الألفاظ،وأن تقتطع من ركام الوجود مشاهدك الصغرى فإن ذلك يتطلب حذفا وصنعة تعي تماما ما يجب بسطه وما لا يجب. والتجريد من الملامح البارزة في أفق التكثيف، يمثل أحد الأنظمة الجوهرية في خلق توتر ايحائي واثق. إنه اختزال كامن في البنية اللغوية للنص. أن أجرد أن أزيل كل القشور والزوائد وأن أصل لكنه الأشياء، للجوهر لا للمحيط، ولجذر الشيء لا لغصونه هنا يصبح التجريد وليدا شرعيا للمخيلة التي تخترق الحواجز حتى تصل لنطلقاتها تماما هذا ما يفعله التجريد، يتمسك بالبنى الأصلية للشيء بعد أن يقشره ويزيل ما يتراكم عليه من مواضعات، وفي المعاجم اللغوية «جرد الكتاب عراه من الضبط وجرد الجلد : نزع عنه الشعر. وجرد السيف من غمده: سله. وجرد القحط الأرض : أذهب ما فيها»(3).

هكذا فإن المعاني كلها تنبسط في معنى الإزالة والتعرية، والتجريد هو إزالة الزوائد وقصها وتعرية الدال وكشفه ليبدي ما فيه، وفي الشعر الحديث فإن التجريد يعتمد أساسا تجريد الكلمة ، وتلعب الكلمة في قصيدة النثر دورا أساسيا عكس الشعرية التي طرحها رواد الشعر الحر التي كانت تعني بفضاء الجملة وبشعرية التراكيب. إن محمد صالح يمارس فعل التجريد بدءا من الشكل الشعري الذي يصب فيه محتواه الجمالي، وكلما كان النص قصيرا زادت أهمية كل كلمة فيه، والنص عند محمد صالح مضغوط لأقصى درجة، وإذا كانت البلاغة العربية تربط التجريد بعلاقات الضمائر وتحولات الخطاب باعتبار أن المتكلم يصبح غائبا، فإن معنى ذلك أن الشاعر بانتقاله من (الأنا) الى الـ(هو) يزيل ذاته ويجردها من خطابها - بشكل مؤقت - تغيب فيه الذات عن المشهد ، بيد أنها تحاور الوجود من طرف خفي. مما يحدث نوعا من التوتر وصنع الشعرية.

لو تأملنا قليلا نصوص محمد صالح فإن ما يسترعي انتباهنا هذا الأفق التجريدي الحاد للأشياء، هناك نوع من الثبات والتسطيح الناتيء، الأشياء تتدبب ولا تنحني تواجه من دون أن تتعاضد بـ أو تتعالق بـ الأشياء، الأخرى - بمعنى أن العلاقات السياقية لا تنهض بدورها التركيبي ، فلا تخلق هذه العلاقة بين شيء وآخر بين دال وآخر، رغم النشاط السردي الذي يتوامض في فضاء المقاطع الشعرية. وفي الشعر اعتدنا أن يكون حضور الكلمات والدوال مبررا من الوجهة الفنية ،، وأن توجد هذه بسبب من تلك ، إذ ان تجلي الدلالة لا يمكن له أن يظهر طالما أن بنيات النص لا تستهدف نوعا من التركيب والانشاء أو حتى نوعا من الهدم والحذف. إن التجريد الشديد جدا والمكثف لا يعطي الشاعر أن يقلص انجازات الدلالة المكتملة لكي يمنحنا كونا شعريا ولو صغيرا، أو يمنحنا صورة ما مكتملة لذات، لكنه يمنحنا نمطا من التأويل، ومحاولة مضاهاة الكلي بالجزئي والثابت بالعابر.

إن التجريد الفادح - بداهة — يتجلى في مقطع يحمل الديوان عنوانه، يومىء الى — ويبرر ربما - فاعلية التجريد لدى الشاعر يقول في هذا المقطع المعنون بـ «صيدالفراشات».

من أين جاء الخاطر المر
إنه منذ ما يعي.
ينتهي حيث بدأ
وإنه لن يعثر عليها أبدا؟ الديوان (ص ٣٢).

إن مرجعية الضمير في (عليها) غير محددة، ولا تسمى ما ... هذه الحاجة التي لن يعثر عليها أبدا، هل هي الكلمة، أم القصيدة؟ أم الحياة نفسها؟ إن الوعي هو البداية (إنه منذ ما يعي) ، لكن لا نهاية هناك، بالأحرى لا بداية ولا

★ ناقد من مصر.

نهايـة. ثمـة عبثيـة. لا جـدوى. ارتحالات تضيء في بهاء السدى. الشـاعر يمارس بدأه ومنتهـاه في آن، بالطبـع هو يحيل الكلام الى الضمير (هو) فالمقطع كله مجرد. كأنه قشر ذاته، وأزال ما عليها مـن تجارب وسفر وغربة وارتحالات حتى صار البدء هو النهايـة، والنهاية هي البدء، ألا يلخص المقطع الحياة جميعها؟ ألا يوجـز كل تجربة وكل حياة، ألا يقول كثيرا، ويومىء ويوحي بـأقل ما يمكن من العبارات ذلك هو مسعى التجريد ومسعى الكثافة.

سوف نطـل أكثر على بعض المقـاطع، لنرصـد هذا البهـاء التجريـدي، الذي ينتظـم في عـدة نصوص يمكـن توصيفها عبر نمطين:

الأول: تجريد عبر اللغة، والثاني تجريد عبر الدلالة.

في التجريد عبر اللغة يقوم الشاعر بالغاء كل ما يمكن إلغاؤه مـن عناصر نحويـة، فمن الممكـن أن ينتظم ضمير واحد المقطـع كله. والضمير الأبرز في ذلك. كما يتبـدى من النصوص ـ هو ضمير الغياب (هـو) الذي يشير بمعنى ما الى (الأنا) الشاعرة، أي أن معظـم المقاطع مجردة. ويتبدى هذا التجـريد في البعد الكمي للنصـوص، حيث إن الكلمات مضغـوطة جـدا ويتضح في الاستغنـاء عـن الاضافـات والصفات وكثرة الضمائر المستترة.

وفي التجريد عبر الدلالة، نجـد النصوص قد أومأت الى أشياء كثيرة، وهنا تحمل الكلمـة قدرا كبيرا من الدلالات على الرغم مـن أن قصيدة النثر تحتفي بقـول (الجملة) لا بقول (الكلمة) وهذه إحدى ميزات محمـد صالح الشعرية التي يبشر بها في هذا الديوان.

في نص بعنوان (الأصفر) يقول الشاعر:

كل هذه الصفرة؟
ربما كان الأمر مقصودا
الطبق الكهربائي أصفر
والثرثرات.
والقطة تحت الطاولة
والشراب الفائر. الديوان (ص ٦٥).

يتجلى نمطا التجـريد بشكل بين، إذ إن إعادة كتـابة النص، تدل على أن الشاعر اختـزل كثيرا من البنية اللغوية للنص، الذي يمكن أن نجرب كتابته لغويا كالتالي:

(أسأل نفسي. أو (أتساءل):
كل هذه الصفرة (هاهنا)
ربما كان (هذا) الأمر مقصودا
(منهم/ منه/ منها).
الطبق الكهربائي أصفر
والثرثرات (صفراء)
والقطة تحت الطاولة (صفراء)
والشراب الفائر (أصفر).

لقد جرد الشـاعر بحذف فني الجمل مـن عناصرها النحويـة المكتملة فحـذف فعل السـؤال واسم الاشـارة وحرف الجر، وحـذف الصفات المكررة في اللـون الأصفر. وهذا التجريد بالطبع له ضرورته في نسج الجملة الشعرية، وله دلالته التي تمنع الاستطراد والثرثرة، ونقض مضجع البوح الكامـل، ويكتفي بتقديم إشـارات وتلميحات. وهنا يصبح على المتلقـي أن يقوم بدور تأويلي لـلاحساس بهذه الاشارات والتلميحات، وآنئذ يقـوم بدوره الفعال في عملية التلقي.

إن فعل التجـريد ينسحـب على النصوص جميعـا، ونحن في تقديم مثلنا الدالة على ذلـك لن نقفوا الديوان كله، إذ إن هذا الفعل تقاسمه أفعال تقنيـة أخرى بيد أن ذلك لن يعوقنا عن تمثل عدة مشـاهد، يمكن أن نتحدث عبرها عن قواسم عدة للتجريد:

١ – السفر:

كانت المدينة التي يحلم بها طوال الوقت.
وهكذا لم يتوقف.
وعبثا حاولت أن أحكي له.
ولو بعض سيرتها.
لابد كانت المدينة التي يحلم بها.
أجمل طوال الوقت. (الديوان / ص١٤).

٢ – الكلاب:

هكذا كل ليلة
والمدينة تذهب للنوم
والعابرون قليلون
ينتحون جانبا.
ويبولون (ص ٨٢).

٣ – المدينة:

على حافة الصحراء
ينشئون كل يوم مدينة.
الذين أرهقهم ما انتهى اليه حال مدينتنا،
الذين تعني المدينة لهم شيئا.
هم أول من يهرع الى هناك.
يعجبهم أن المدينة الجديدة.
تبدأ من حيث انتهت سابقاتها.
الشوارع واسعة.
والسيارات قليلة.
والنساء في الشرفات.
أن ما ضاع منهم.
قد سبقهم إليها.
الطيور.
والأشجار في المداخل،
والشمس على الواجهات
وأن بوسعهم الآن أن يتأملوا بعمق أكثر.
مأساة المدينة التي غادروها.
الذين يعرفون أن البدايات شيء.
وأن النهايات شيء آخر.
أن المدن تتغير عادة.
وأن الطيور للذبح.
هؤلاء يغتنمون هذه اللحظة.
ويفرون من المدينة (ص ٥)

٤ – ترانزيت:

مدينة بعد أخرى.
ونحن ننتظر.
نحن ولعب الأطفال
وحلي النسوة.
وأوجاعنا.
وهم يسوقوننا الى هناك
نزلنا في مدن كثيرة.
اشترينا منها.
كل ما نحتاجه للوطن (ص ٦١).

اصطفيت النماذج السـابقة التـي تدور كلهـا حول موضـوعة أثيرة في شعرنـا العربي المعاصر والقـديم على السواء وهـي موضوعـة «المدينة»،لقـد قدم الشاعـر عدة لقطات من المدينة التي يكتب عنها، بيد أنه آثر أن تكون هذه اللقطـات واللغة في التجـريـد لأقصـى درجة. وإذا كـان التجريد بمثابة إزالة وتقشير وتعرية للزوائد والاضافات. واذا كان هذا المفهوم من الاتساع بحيث يمكن له استيعاب المكان والزمان أيضا، فإن الشاعر قد أزال ما حول المدينة، لم يسـم مـدينـة بعينهـا، أطلـق رؤاه فحـذف الأسماء والصفات والشوارع والناس والمشكـلات المجتمعية، وآثر أن يعتصـم بالصـوت الانسـانـي المجـرد الذي يشير لـه بـ«هو» أو هم لكنه في الوقـت ذاته هو منتسب الى الـ«هو» والـ«هم» منتسب بشكل تجريدي لهذا الغياب.

في المشهد الأول المعنون بـ«السفر»، يتحدث الشاعر عن المدينـة/الحلم عبر حوار مكثـف تجريدي مـع الذات

بالانتقال بين ضميري المتكلم والغياب، حيث لم تتوقف الانا/ المجردة «المغيبة» عن ممارسة الحلم بالمدينة الجميلة. والمشهد يختزل بكثافة زوائد لغوية وعناصر نحوية جلية فضلا عن الاختزال البادي في تكثيف مشهد المدينة الى أقصى درجة بالايعاز أن لا هناك،سوى الحلم بمدينة جميلة غائبة.

وفي المشهد الثاني يعطي صفة مذمومة لأناس المدينة الذين يشبه بعضهم بـ«الكلاب» في ممارستهم فعلا مذموما، يمكن مشاهدته ليلا عندما تذهب المدينة للنوم وهو فعل متكرر يحدث كل ليلة. وفي المشهد الثالث يتواصل الحلم كما في المشهد الأول، بمدينة أخرى واسعة، على طرف الصحراء، يكمن فيها التأمل، وإعادة استصراخ الأشياء كالطيور والأشجار كي تبقى كما هي في حال جمال ونقاء، حيث الطيور والأشجار في الداخل والشمس على الواجهات، وآنئذ يمكن التأمل،ونذكر مأساة المدينة الموحشة التي تمت مغادرتها، وفي المشهد الرابع تأكيد لحاجة الذات الى وطنها الخاص، وشجنها الحي الذي تحمله «ترانزيت» مدينة بعد أخرى.

لقد قدم محمد صالح مشاهد المدينة بشكل تجريدي طاغ، ويمكن اجمال ذلك في عدة نقاط.

أولا: اختزال البعد المكاني للمدينة لأقصى درجة إذ أنه اكتفى بالاشارة الى بعض عناصر المدينة بشكل ايمائي ولم يسم ولم يفصل، وهذا أحدث نوعا من التجريد الدلالي، لأنه أكتفى بالافصاح عبر الدال، دون المضي في استقصاء الدلالة الكلية الواسعة له، خاصة حين يتعلق الأمر بدال شاسع كالمدينة.

ثانيا: تضبيب الدلالة،وهذا نمط من أنماط التجريد، الذي لا يختفي وراء القشور والزيادات، ومن هنا يسهم حضور الدوال بأشكالها المنفردة المتجاوزة المجردة الى أن تصبح الدلالة عسيرة المنال عند القراءة للمشاهد، ويتطلب انتاج الدلالة تأويليا قدرا من القراءة المتمعنة. إذ أن تجاوز الدوال لا يعطي بالضرورة نوعا من فاعلية السياق،حيث لا يلعب السياق في قصيدة النثر — خاصة المنتجة في السنوات الأخيرة - دورا في تحديد معنى الدال الايحائي، وإن كان معناه اللغوي الأول المتواضع عليه معروفا، لذا فالدلالة تظل مضببة عن طريق الغاء دور السياق، مع الاختزال الشديد للعناصر النحوية.

ثالثا: إن مدينة صالح تتحرك ضمن برج بصري مختزل لا مفصل،وهو إذ يفعل ذلك إنما يصنع وجودا خاصا بالمفردات القليلة جدا، التي تصبح في حد ذاتها إشارات مكانية عن الخارج، وهنا لا تندغم المدينة في وعي الشاعربل في وعي الكلمات، بمعنى أن الشاعر ضيف عابر على المدينة، لا ينفعل ولا يتجاوز ويترك الكلمات تؤثث فعلا حواريا آخر، هو حوار الأشياء في حضورها الصامت في النص. إن فعلا كهذا يؤكد الوثاقة الشديدة بين بناء المكان وبناء النص، باعتبار تجريدي مكثف.

رابعا: لا يتأسى الشاعر على شيء، يصبح النص محايدا وباردا تماما. كما في السرد المحايد في فن القص. لكن ألا توجد «ورطات» أخرى تختبيء وراء الكلمات؟ إننا لو أخذنا النص منفردا لتمكنت منا الحيرة. والرغبة في الاستقاء على ظمأ من نصوص أخرى لكن من الممكن أن نلج الى جملة النصوص كلها حتى نجد الرغبة المتعانقة بين الكلمات وبين الأنا الشاعرة والباطنة.

أناظيم الحذف

حين يمارس الشاعر ،حال كتابة نصه، فعل الحذف فإنه يقوم بتقليل وإيجاز كلماته من جهة، ويقوم من جهة ثانية — في الوقت ذاته — بتوسيع نطاقات دلالتها. تماما تنطبق المقولة الصوفية «كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤية» مساحة العبارة - عبر الحذف - تضيق زمنيا - بإيجاز الكلام - ومكانيا باستثمار اتساع فضاء الصفحة.

إن فعل الحذف، هو فعل انتقاء، لأن الشاعر حين يحذف كلمة ما، فإن الكلمة المثبتة الأخرى هي التي تصبح منتقاة ،وتتحمل في التو دلالة الكلمة المحذوفة، تشحن بطاقة أخرى، مما يقوي من توهجها الدلالي ،وحين تتجاور هذه الكلمات المشحونة بطاقات متعددة ، يكون النتاج مدهشا مثيرا، وهناك نوعان من الحذف يقوم بهما الشاعر، الأول شفاهي يحدث قبل الكتابة، إذ أن طريقته وأسلوبه وتياره الشعري يمنعه من الدخول في فضاء كلمات معينة، أو استحضار ألفاظ مستهلكة، والثاني تحريري يحدث عند الكتابة، أو بعد اكتمال النص، حيث يقوم الشاعر بالمراجعة والتنقيح والحذف والاثبات.

بيد أن الوجهة الأثيرة التي نصبو لها هنا، هي مقاربة أناظيم الحذف عند محمد صالح في نصوص الديوان، ولأننا لا نعرف ماذا حذف الشاعر ونعرف ماذا أثبت، فإن ما أثبته ها هنا، يجعل من المحذوف فضاء مفتوحا للتأويل ، خاصة أن الحذف يتعلق بحضور العناصر النحوية وغيابها.

ويعرف عبدالقاهر الجرجاني الحذف بقوله : «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للأفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن ، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر. وتدفعها حتى تنظر» [٤].

إن ملاحة تعريف الجرجاني للحذف، تجعلنا في يقين تقني بدوره الهام في عملية الابداع الشعري ولدى محمد صالح هناك صمت عن الافادة، وهناك حذف وفير من أجل توطيد طاقات الكلمات المثبتة وتكثير دلالتها. ولعل الحذف عنده يتبدى في اصطفائه التعبيرات القصيرة جدا وإيثاره عدم البيان الكامل، إذ يترك ذلك للقاريء، إنها كتابة كالنقش الذي يدوم ولا تنسى قلته المركزة جدا. وفي النصوص جميعها يطالعنا الحذف بوصفه بنية أثيرة لدى الشاعر ، إذ إنه اكمال لعنصر التجريد السابق الذكر، وسباحة في فضاء الاختزال والايجاز حيث يندرج ذلك كله في أفق التكثيف.

في نص (ولد وبنت) - الذي نتخذه نموذجا ها هنا - تتجلى بنية الحذف بشكل واضح في اختزال العلاقة بين طرفي الحياة (الرجل والمرأة). والحذف يتم على نطاق الشكل الشعري أولا ثم على نطاق البنية النحوية وبالتالي البنية الدلالية للنص بوصفه كلا، إذ أن الحذف يؤثر على الجملة المحذوف منها بعض عناصرها، بل على النص كله، وهنا نتذكر قول الجرجاني : «واعلم أن من أصول هذا الباب أن من حق المحذوف أو المزيد أن ينسب الى جملة الكلام لا الى الكلمة المجاورة له، فأنت تقول إذا سئلت عن «القرية» في الكلام حذف ، والأصل أهل القرية، ثم حذف الأهل، يعني حذف من بين الكلام» [٥].

وينقسم نص (ولد وبنت) الى أربعة أقسام نصية في أربعة عناوين هي : «البنت، الزيارة، العربة، الولد) وهي كلها لقطات مشهدية تعبر عن العلاقة الحميمة بين الطرفين، وذكر الولد والبنت، بمثابة نوع من الافضاء عن الماضي اذا استدعينا مقولة التجريد وقلنا إن الشاعر إنما يعبر عن أناه، ويحذف ويطل عبر ضمير الغياب، يقول الشاعر في عناوينه الأربعة:

البنت :

يدين لها بكل شيء
الوردة في الكتاب
والرسائل
التي بيد مرتجفة كان يدسها
ولفح أنفاسه
وبرتقال بشرتها.

الزيارة :

البيت الذي باعته الأم
بعد ما اتسع عليها
ذو البابين على الناصية
الخشبي
المشرع على الشجرة التي
تطل عليها الشرفة
والحديدي
الموصد على الدرج المتآكل

كان هناك
والشقة التي تركتها الى أخرى في الضاحية
شقيقتها التي كانا يزورانها
أيام كانا مخطوبين
والمقهى
الذي يسمع فيه الآن
الأغنية ذاتها
تتردد في خواء المناضد
ذات الرخامات الباردة
النادل وحده تغير
هي أيضا لابد تغيرت.

العربة :
لم يكن الحوذي وحده
فحتى المهرة كانت تتطوح
والنسوة خليط مترجرج
من الثياب والأثداء والعصائب
وغنج فائح.

الولد :
هل هو قاب قوسين منها
لا يدري
لكنه كلما تجرد من ملابسه
تخيل امرأة
ووجد نفسه معها

الديوان (ص ٢٣ - ٢٨).

في النص المعنون بـ «البنت» لا يفصح الشاعر عن طرفي العلاقة العاطفية بشيء، لا يسميهما أو يعينهما، ولا يمضي في استجلاب الميراث الرومانتيكي الغزلي الذي طالما أطر لهذه العلاقة.

إنه فحسب يحدد فقط أربعة أشياء للعاشق الذي يتذكر ماضيه «ويسطر تجربته بقوله : «يدين لها بكل شيء»، هذه الأشياء الأربعة هي كل شيء من حياة العاشق، معنى ذلك أن الشاعر قد حذف أشياء أخرى كثيرة، وأبقى على هذه الأشياء، كأن لها أهمية في تكوين العلاقة العاطفية، وهي الوردة، والرسائل، ولفح الأنفاس، وبرتقال البشرة، إننا لو حددنا مكامن الحذف في هذا النص، فإن ذلك سيتبدى في الآتي:

١- حذف الفعل المضارع «يدين» من السطر الثاني، إذ أن القول كان قبل الحذف «يدين» بـ الوردة في الكتاب.

٢ - حذف واو العطف أيضا قبل الفعل «يدين» المحذوف ، إذ إنه لو ذكره ، كان من الممكن أن يذكر واو العطف.

٣- حذف حروف الجر، من أول الأسماء المذكورة ، إذ كان ينبغي أن يقول «وبالرسائل ، وبلفح أنفاسه، وببرتقال بشرتها».

٤ - حذف الضميرين ، هو وهي، والاستعاضة عنهما بهاء الغيبة.

مغزى ذلك، أن الحذف كتابة أخرى للنص، تتلاقى مع الأبعاد التجريدية والاختزالية والايجازية وهذا حقيقة هو مسعى الفن الشعري الذي يعتمد الكثافة جوهرا له، وفضاء تنبسط به ايحاءاته.

الحذف هنا نحوي، فإذا ما أضفنا له حذف الترتيب المفترض لبنى الجمل الفعلية والاسمية عن طريق التقديم والتأخير، فإن هذا سيجعل من القراءة، قراءة يقظة، خاصة حين تكون مدربة على معاينة النص الشعري الحديث. ولنلاحظ فعل ذلك في بدايات نص «الزيارة»، إن الشاعر يصف بيتا ، يريد أن يحدد موقعه، فيحذف ترتيب الجمل المفترض، ويقدم ويؤخر حتى يصل لقوله : (كان هناك) وذلك باعتراض جملة صلة الموصول ما بين الموصوف (البيت) وبين صفاته (ذو البابين المشرع، الحديدي، الموصد). هذا الحذف أدى الى توتر في ترتيب الكلام وبالتالي أهاب بفعل القراءة أن يتكرر مرات أخر حتى تتم عملية التأويل.

إن فعل الحذف. تقدم صوب ايصال المعنى من أقصر طريق، ذلك لأن النص يبحث أساسا عن جوهر الأشياء، وهو حائذ يتجاوز ما تراكم حول هذا الجوهر، ولذا فإنه يقوم بحذف ما هو زائد، وما هو معهود، والقاريء في النص عبر ذائقته المدربة - يبحث دائما عن الجوهر، ولم يعد - في هذا الزمن المعلوماتي - يفتش عن تفاصيل كثيرة ، ودائما يتوخى الايجاز حتى ولو كان النص طويلا، إذ إن ايجازه يكون في عباراته وكلماته. لا في جملته وكليته والحذف أحد أنواع الايجاز البارزة، والايجاز كما تحدث عنه ابن الأثير : «هو حذف زيادات الألفاظ،وهذا نوع من الكلام شريف، لا يتعلق به إلا فرسان البلاغة، من سبق الى غايتها وما صلى، وضرب في أعلى درجاتها بالقدح المعلى، وذلك لعلو مكانه، وتعذر إمكانه... والنظر فيه انما هو الى المعاني لا الى الألفاظ، ولست أعني بذلك أن تهمل الألفاظ بحيث تعرى عن أوصافها الحسنة، بل أعني أن مدار النظر في هذا النوع انما يختص بالمعاني، فرب لفظ يدل على معنى كثير،ورب لفظ كثير يدل على معنى قليل» (٦).

لذلك كله، فإن ما يقوم به محمد صالح يتم في إطار تكوين شعرية نصوصه، وإنتاج خواصها الجمالية المائزة التي ستفرض عليه بالتالي - أو يفرض عليها - بعض الأساليب النحوية من حذف الفاعل وذكر الفعل، أو حذف المفعول به، أو حذف المضاف أو المضاف إليه أو حذف الموصوف أو الصفة، وكل هذه الأشياء يمكن ملاحظتها بشكل جلي في نصوص الديوان، وفي المشاهد السابقة ما ينبيء بذلك، وقد أخذنا نموذجا سالفا عما حذف من مقطع من نص (ولد وبنت)، ويمكن تأمل ذلك في بقية مقاطعه كما نجد على الأخص في نص (الزيارة) ووصف البيت وخلخلة تراكيب جمل النص.

إن الحذف بالطبع يتعلق بالحضور والغياب العباري، وهو يتم لدى صالح على نطاق حروف العطف وحروف الجر والاضافات والصفات والأفعال وفواعلها ومفعولاتها. ويتواتر هذا الحذف - بالطبع - بشكل جزئي حيث يتم حذف أحد العناصر وإثبات بعضها وهنا يمكن لقراءة أن تقف مثلا على دور الفاعل المثبت ودور المحذوف ، أو دور الضمائر المستترة في صياغة الجمل الشعرية. وسوف يكون النتاج مثيرا، إذ أن هذه الشعرية التي يطل عبرها صالح، تساعد في خلق أناظيم عدة للحذف النحوي وجعل النص الشعري مربوطا بحبل وثيق من التشكيل النحوي،عكس ما ينتجه بعض الصغار في قصيدة النثر. إذ يصبح للبنية النحوية دور مهم ومؤثر في انتاج الدلالة، وتصفيتها، وخلوصها الى فاعلية التأويل والتلقي،وعند صالح فإن بنى الحذف تحتاج لتأمل أكثر، والى طاقة قرائية كثيفة تضاهي ما أنتجه من كثافة، ومن إشارات شاسعة.

زمكانية البنية القصيرة

إن اعتماد الشاعر صيغة البنية القصيرة في نصوصه، نتج عن استثمار العناصر التقنية الناجمة عن هذه الصيغة وأبرزها ما تجول في أفقه هذه الدراسة، حيث التكثيف وأنظمته المشمول عليها كالتجريد والحذف والايجاز، وقيمة هذا التكثيف ان النص الشعري يستحوذ على كلمات قليلة، وبالتالي تكون سرعة تلقيه ، ويسر الالمام به ومكوثه في الذاكرة أكثر خاصة حين يكون النص مجرد خمس كلمات أو خمسة أسطر، انه يفسح المجال لكي يخترق بطاقة كلماته. لا يحتاج للبلاغة الصاخبة، ولا يتعايش مع الصفات والاضافات التي قد تحجب الرؤية الحقيقية لايحاءاته، كما نجد في شعرية الرواد، إنه كلمات مسنونة جدا، يشحذ بها الشاعر أقصى الطاقات المجازية والتخييلية، لكي تفرض وجودها في النظام الشعري ككل، هذا ما يفعله محمد صالح بنصوصه التي تكتسب أهميتها من أنها تجري وفق النسقين: الزماني والمكاني واللذين يتحددان في ما هو لفظي . وفيما هو تشكيلي.

في النسق الزماني فإن الألفاظ والعبارات تتحدد وفق المقاطع الصوتية التي تشكلها وقصرها وطولها . وإذا لاحظنا المعجم اللفظي لدى الشاعر سنجده يدور حول ألفاظ محددة، وضيقة الى أبعد مدى، كذلك فهي ألفاظ تشكل عبارات قصيرة جدا في زمن قراءتها. وهنا فإن هذا

النسق يطـل علينا بشكلـه المختزل جدا. وبـإيقاعـه الذي يشارف الحواس التي لاتمتلئ استطرادا، بل تمتلئ ايجازا وكثافة.

وفي النسـق المكـاني، فـإن النصـوص تتكـئ على استثمار جزء من فضاء الصفحة، حيث لا تطول الجمل ولا تطول السطور الشعـرية، هذا البياض الوارد هـو نوع من الحذف ما يمكـن قوله والبوح بـه. كذلك فـإن النصوص تعتمد المشهدية جوهرا لها.

لكنها مشهـدية لا تلم بكـل التفاصيل المتـاحة وغير المتاحة، كما يفعل شعـراء كثيرون يمارسون قصيدة النثر خاصة الشعراء الجددالصغار،انها مشهديـة منتقاة برهافة التجريد، وبإيحاء الايجاز الذي يعرفه ابن الأثير بقوله «هو دلالـة اللفظ على المعنـى، مـن غير أن يـزيد عليـه» [٧]. والمشهدية ها هنا بمثابة تشكيل أفق مكاني لشيء ما. البيت، الشـارع، أو المدينة، أو الـوطن، وتعيين شيء حسي مـادي. ومعظم النصوص تـدور حول هذا الهاجس المكـاني، لكنها تختزله الى حد بعيد، وبشكـل إشاري خالص، كما وضحنا ذلك على سبيل المثال في توصيف المدينة.

ويأخذ هـذا النسق مساحة كبيرة في الـديوان، لكنه يتأدى بشكل قصير جـدا، مثلا نص (المطارد) يتكـون من أربعة أسطر:

كانوا كثيرين جدا
ولم يكن ليطمئن قبل أن يغلق الباب
ثم من مكمنه هناك
يحاول أن يتعرفهم. (ص ١٢)

النص قصير جـدا، تحتل الصفحة سطـوره الأربعة لكنه بتشكيله المكاني هنا، اختـزل تجربة كبيرة،هي تجربة المطارد، الذي تطارده الناس جميعـا، أو الذين تحولوا بفعل الواقع الى قوة مطاردة مجهولـة، لا يمكن المطارد (الشاعر) أن يتعرفهم إلا بعـد أن يتأملهم من خلف بابـه. ليس معنى ذلك أن أقول مثلا لفظة (الحياة) فتلخص الحياة وتختزلها، أو أقول (الكون) فتلخص العالم الكوني، فإن هذا نوع من العبث. لكن أن أقـول تجربة ما. تتخللها السرديـة، ويشف فيها التخيل وينوس. وهو ماتراه في نصوص الديوان.

قلت إن الشاعر اعتمـد البنية القصيرة، ومن شروط هذه البنية التكثيف أو ربما مـن نتاجها وأن تكون الكلمات مدببة حادة، تطرق المعنى، وتحف به، المعنى البعيد العميق. وفي نصوص محمد صالح يمكن الاشارة الى أمرين ،يتحقق فيهما التكثيـف الأول زمـاني/سردي يتعلق بـه الحكـي الشعري، والثاني تقني وهو الـذي تجلبه «المفارقة» والتي هي بمثابة فعل أساس في النصوص القصيرة جدا.

إن الشاعر يستخدم بشكل كثيف الفعل (كان)، وهذا الفعل هـو الفاتح الأول لعملية السرد فعند ذكـره يصبح هاجس التوقع هو التذكر والاستدعاء عن طريق الحكي. إن جمل (كان) تتواتر بكثرة في النصوص (كانوا كثيرين جدا، كانت المدينة، الولـد الذي كان يحب ويضحك، كان الخلاء فيما يلي بيته مباشرة، كان حريصـا ألا يترك شيئا للصدفة كان هناك دائما، كانوا يرتدون ثيابا تكشف عوراتهم، كان شارعا كهذا، كان السلم يصعد الى ما لا نهاية ..الخ).

وهكذا فإن الماضي هو الذي يحوي المشاهد، ويحوي الحكي، لكنه ليـس ماضيا بعيدا، بل هـو ماض حاضر اذا جاز التعبير، ذلك لارتبـاطه بالمكان أساسـا، المكان الذي لا يتبدل بل هو ثابت في الروح وفي الذاكرة. إن هذا المسعى من لدن الشاعر، ينقل النص الى حالة سردية.. لكنها حالة مكثفة جدا، وشديدة التوتر والقلـق من فكرة البوح والاستطراد. وهكذا هـو حال النص الشعـري النثري، الـذي يضمر في طواياه سرداته. التي تتبدى في نصـوص: رباعية الوحيد، وخماسية المدينة، وهكذا دائما، والموتى. على الأخص.

وتتبدى المفارقـة أيضا في نصوص الديـوان وقيمة المفارقة ماهنا هي أنها مرتبطة بما هو زمكاني - بوجه ما - فهي تحدث عبر زمكـانيـة محدودة،وترتبـط في جوهـرها بحدث معين يحدث في واقـع معين، فإذا ما انتقلت ـــ مثلا - الى سياق آخـر فربما تفقـد مغزاهـا، وفي الشعر تتخلـق المفارقة عـن طريق المغايرة الدلاليـة للعبارات.التي تحدث عادة كبديل لعبـارات كثيرة، انها تخترق بتراكيبها الوجيزة الحادة الخطابـات الأخرى، ويكـون مردودهـا الايحائي كبيرا، وهي تمثـل في النصوص القصيرة بوصفها تـركيبا كنائيا عميقا، بما يتمخض عنه مـن سخرية أومعارضة، أو تعليق.

عنـد محمد صـالح تكـون المفـارقة أكثـر كثافـة وتجديدا، وفي نصـوص عدة تتجلى المفـارقة بشكـل بارز، وليس مـن همنا هنا الوقـوف على المفارقة فهذا مبحـث له خطورته الجماليـة التي أشارت له الباحثة الـدكتورة نبيلة ابراهيم في أحـد أعداد مجلة فصول ـــ سنشير فحسب الى بعض النصوص التي تكتنفها المفـارقة وهي: الجد، القتلة، الكهل، الكـلاب، تياترو، الجثـث، المدينة، الكمين، الأوراق، الموتـى، وغيرها مـن النصـوص الأخرى التـي تسري في نسغها نكهـة المفارقة بشكـل أو بآخر، دالـة على أن النص الشعري هو في جوهره نص مفـارق في اصطفاءاته العبارية وفي توجهاته.

ويمثل التخاطب مع الموتى أحد الدوال الرئيسية لدى محمد صالح، وفي الشعر الـراهن عامة. والموت هنا ربما لا يعني الموت الحسي تمامـا، بل يعنـي أيضا الموت المعنـوي، وتمثل دالات الموت، وحضور (الجثث) أحد أهم العناصر في صنع المفارقـة التي تكشف الحدث والواقـع بإيجاز عميق للتراكيب.

في نص (الجثث) وهو أحـد أقسام «خماسية المدينة» يعبر محمد صالح عن حادث الزلزال المأساوي الذي ضرب القاهرة، وهو يلتقط مشهد بنـاية منهارة، فيصور المأساة التي لحقتها، لكنه لا ينفعل، ولا يأسى ،ولا يرثي، وهذا هو مكمن المفارقة. ومكمن نقد لقصيدة النثر بعامة، وهو غياب (الانفعال) والتمسك بالتعبير عن (الحدث) بشكل تجريدي قاس، وهو ما يفعلـه صالح ها هنا، إذ أنه يـرصد الأمتعة والحلي ويتحدث عن الجثث، بشكل محايد وصارم ولا يرى للدم النازف، ولا لغياب شهيق الحيـاة، ولا يصغي لدراما الروح. إنما يقول في نهاية النص:

ولم تكن مصادفة
أننا استلمنا جثثا
غير تلك التي انتظرناها

وفي نصـه (الموتـى) فـإنـه يجمـع الموتين الحسي والمعنوي معا، ويصل للمفارقة من خلال التخاطب مع أحد الموتى الذين يظهرون بشكل مفـاجيء (منذ صارت المقابر أحد أحياء المدينة) فيمارسون الخديعة ويوقعون الصكوك الصفراء، وكأن الموت لم يؤثر عليهم ولم يغير فيهم الطبيعة الشريرة. وهكذا فـإن المفارقة تؤطر لحدث مـا، أو لتجربة وتصوغها أكثر كثافة وأبدى دلالة.

لقد حاولنا في هذه القراءة أن نقـدم نوعا من التحليل الدلالي لأنظمـة التكثيف عند محمـد صالح والتكثيـف هو الظاهرة الأبرز في هذا الديـوان من الوجهة الجمالية وعليه فقد مارسنا فعل الرصد مـن خلال تحديد قواسم التجريد، وأنـاظيم الحذف، ونشـاط البنية القصيرة الـذي يتجلى في استثمار الفاعلية الزمكانية وفاعلية المفارقة. وإن كنا قدمنا ذلك بشكل مكثـف أيضا، فإن ذلك جعلنا نقف عنـد فاعلية مهمة في النص الشعري الحديث، استثمـرها محمد صالح برهافـة، وقدم منجزا جماليا يحتاج لقـراءات أخرى رغم تجريده ووجازتـه الشديدة جدا، بيـد أن الأعماق الدلالية لديه تشكـف عن حس شاعـري، وعن رؤية ثاقبة لسفر الذات في الوجود ووقوعها على مكـامنه الخاصة المتدفقة في أفق الحواس.

الهوامش:

١ - صيد الفـراشات الهيئة المصرية العـامة للكتاب ـــ الطبعة الأولى - ١٩٩٦م ٨٨ صفحة. قطع متوسط.

٢ - في مادة «كثـف» بالمعجـم الوسيط تعبر دلالـة الكلمة عـن الكثرة والغلظة والتراكـم. معنى ذلك أن التراكيـب المكثفة تحمـل داخلها معاني كثيرة، وهو ما ينشده النـص الشعري الراهن. في المعجم: (كثـف) الشيء ـــ كثـافـة: غلظ وثخـن، وكثـر مـع الالتفـاف والتراكب...الخ.

٣ - انظر المعجم الوسيط مادة «جرد».

٤ - عبدالقـاهر الجرجـاني: دلائل الاعجاز: تحقيـق محمد رشيـد رضـا - دار المعرفة بيروت - ص ١٠٦.

٥ - عبـدالقـاهـر الجرجـاني: أسرار البـلاغـة: تحقيـق د. محمـد عبدالمنعم خفـاجى د. عبدالعزيز شرف ـــ دار الجيل - بيروت ص ٢٧١.

٦ - ابـن الأثير: المثـل السـائر - الجزء الثـاني ـــ تحقيـق: د. أحمد الحوفي، بدوي طبانة منشورات دار الرفاعـي - الرياض - الطبعة الثانية ١٩٨٣ ص ٢٠٢.

٧ - السابق ص ٢٠٧.

قراءة في تجربة الشاعر أحمد يماني

تغير العلاقات تحت شجرة العائلة

أمجد ريان *

في نزوع أمومي بلغة الفلسفة تعبر قصائد (أحمد يماني) في ديوانه الجديد الصادر منذ أيام (تحت شجرة العائلة) عن حالة من الكمون، وانتقال من الفضاء والأفق نحو البيت، ويصبح البيت مركزا للتجربة، فنجد لدينا حركة عكسية لرأس السهم، فبعد أن كنا في التجارب السابقة نطالع تجارب شعرية تنطلق من الذات الى الخارج، سنتعرف هنا على تجربة تتجه في الطريق العكسي لتصبح الذات (بالمعنى الشخصاني) مركزا للتجربة الشعرية.

يكتب الشاعر ما يشبه السيرة الذاتية من خلال منطق مختلف يطرح معنى شديد الالتفاف حول الاهتمامات والملاحظات والايماءات الشخصية، متضمنة تشبثا بالطفولة من ناحية، وتأملا لعالم جديد غزته قيم ومضامين جد مختلفة من ناحية أخرى، ويجتاح الديوان احساس بالضعف والهشاشة، الاحساس بعطب العالم دون أن يشي هذا بانتقاد ايديولوجي، ودون أن يتضمن نزوعا ثوريا بمعنى أو بآخر، فالكتابة تشير ببساطة الى أن هذا هو عالمنا الجديد الذي يشيع فيه كل هذا الضعف والخلل حيث ينقل الشاعر الى (دار للأيتام.. حيث الرعاية المتكاملة لشخصي الضعيف).

تنتقل الثقافة اليوم الى مرحلة جديدة يتحول فيها الخطاب المتجاوز متعدد الدلالة الى خطاب الشهادة والمعايشة، حساسية الكتابة اليوم تطرح قضايا ذات طابع مختلف عما كنا نعرفه طوال العقود الماضية قد نفضت الكتابة عن كاهلها كافة المنظورات الفكرية والجمالية السابقة لأنها لم تعد قادرة على أن تثق في فعاليات فقدت مكانها من خلال التطور المطرد لحياتنا اجتماعيا وعقليا.

لم تعد هناك حاجة لكي نصادق العالم ونثق فيما سيعطيه لنا فنظل نستجديه بشكل عاطفي ورومانسي، كما لم تعد هناك حاجة لكي نحارب العالم فندخل غمار صراعات ايديولوجية خاسرة منذ البداية فلا تعود علينا إلا بالوبال.

ولكن الكاتب اليوم يطرح العالم بما هو عليه، يتأمل خصائصه التي تغيرت تغيرا شديدا يصل الى حد الجذرية.

تندرج كتابة أحمد يماني بجدارة في منطق الكتابة الجديدة مع ملاحظة هذا الكم الكبير من التنوعات بين الكتاب والشعراء، وإذا عقدنا مقارنة سريعة لمجرد التمثيل فيمكننا أن نشير الى ميل تجربة شاعر مثل محمد متولي نحو الحداثة المابعدية، فالذات في هذه التجربة تتوارى الى حد بعيد وتختفي حدود موضوع بعينه في النص، أما عند يماني فالمسألة تختلف، لأن كلا من الذات والموضوع مازال لهما وجود بارز يتنوع بين نص وآخر وإن كانت الذات هنا تخلص من الجماعية بل والفردية وتصل الى ما يمكن أن نطلق عليه الذات بالمعنى الشخصاني.

ويملأ الديوان احساس بالانتقاد وهناك باستمرار امرأة مفتقدة:

* ماتت حبيبتي .. وكان الليل أزرق

* يلكزونه بكلمات عن حبيبته التي ذهبت

* ما إن يرتاح .. حتى تخترقه أغنية حبهما الأولى .. وهو بعيد في عربة ميكروباص

وفي تأمل ممتد يغطي صفحات الديوان نرى أن هذا الوصف المحايد لما أصاب العلاقات العائلية من فتور وتفسخ وافتقاد للمعاني الروحانية للتجمع العائلي التقليدي :(القطط تعوي في آخر الليل / كأبناء العائلة الصغار/ حيث يبحثون جميعا وفي وقت واحد/ عن لعبة قديمة تهشمت/ والرجل العائد الى البيت/ بعدما صفى مأساته/ في عصارة حديدية انتجت آلاف الأكواب بلا ملل).

وترصد التجربة تجاوز معطيات الماضي التي لم تعد لها قيمة في حياتنا الجديدة وتتعدد الرموز التي توحي بهذا المعنى، فالفتاة تفرغ حقيبتها على أقصى الذراع لكي تطير علب الماكياج وجواز السفر والأوراق الكالحة التي على وشك الذوبان، وفي قصيدة أخرى يلقي هو بكل ما يملك من أشياء ويردد: (لنبدأ الحياة من جديد)، إن شرط بداية الحياة إذن هو إلقاء كل الأشياء والمعطيات التي ارتبطت فعاليتها بالماضي.

لا يبحث الشاعر عن مصير الآدمية ولا يتحدث عن حلول كبرى لأزمات الانسان. بل هو يبدأ من الأشياء الصغيرة النسبية، ويبدأ من أصغر التفاصيل الجزئية وأبسط لحظات الحياة حيث تتوالى في القصائد معطيات يومية متصلة، فيما يمكن أن نسميه بميل نحو أيديولوجيا الأشياء الصغيرة داخل هذه السيولة من مفردات الحياة المعيشة بشكل تلقائي، كما إن الحسية لها الغلبة في الديوان كله بما يشي بافتقاد الثقة في كثير من المعاني المعنوية كما يصبح من الواضح أن هناك لغة جديدة للجسد كأن الجسد هو الذي يفصح ويتفاهم ويفعل، وهناك مقطوعة كاملة في القصيدة الأولى عبارة عن حوار

★ شاعر وكاتب من مصر.

جسدي مع فتاة أمام مرآة، هي تقف على أصابعها كباليرينة ستعتزل قريبا وهو يحمل صورتها فوق ظهره في كل مرآة يدخلها.

ومن الملامح المهمة في ديوان أحمد يماني تقمص تيمات عديدة فلم يعد الشاعر مندرجا تحت تصور وحيد يدفع بدماء المضمون الموحد في الكتاب كله، ولكن الكتابة اليوم تلعب بالتناص وتطرح تجاورا هائلا لتيمات متعددة، كأن الشاعر يلعب بها جميعا أو يعيشها جميعا، ويجسد النص الأول في الديوان هذه القضية بوضوح، وتحت عنوان (أغنيات) هناك سبع مقطوعات مرقمة، تكاد تشيع في كل مقطوعة لعبة مختلفة أو تيمة مختلفة، هناك مقطوعة تطرح تيمة الحرب والجنود، وتكاد تمثل حربا كوزموبوليتانية غير محددة بزمان أو بمكان ، ومقطوعة تالية تطرح تيمة التلميذ العاشق أمام باص مدرسة (القلب المقدس)، وأخرى تطرح تيمة الحياة العائلية القروية ثم تيمة المحب المثقف ابن المدينة وتيمة الحب الأسطوري المقدس وهكذا.. لقد تجاوزت عشرات التيمات التي تطرح شوق الشاعر الجديد الى معايشة كافة التجارب الانسانية السابقة فهو لا يكتفي بالانحصار في إحداها أو الانتماء الى إحداها ، الشاعر الجديد يريد أن يعيش الحياة كلها بكل مستوياتها وبكل عناصرها.

أوضاع بعينها اقتصادية واجتماعية وثقافية هيأت لنموذجنا الفكري أن يتبنى في حلقاته الأخيرة مشروع الحداثة فكريا وثقافيا وإبداعيا ، هذا المشروع الذي لم يكتمل بل نستطيع أن نقول : إنه ظل في بدايته حتى النهاية في إطار الخلل الذي أصاب مختلف المشروعات الاصلاحية منذ أواخر الستينات، بعد استلاب البورجوازيات العربية، واستحكام الطوق الامبريالي ، فصارت هناك تناقضات صارخة لا سبيل للافلات منها الا بنقضها كلية.

لم يكن المشروع التحديثي نابعا من ظروف الواقع، ولكنه كان فعلا تعويضيا، واحتجاجا سلبيا على هذا الوضع التاريخي الملغوم، وصرنا في وضع يشبه في شكل من أشكاله ذلك الوضع الذي قال به (هنري لوفيفر) وهو يتأمل الحداثة الغربية:

(جزء من الثورة يتحرك بالمقلوب داخل العالم المقلوب) إنه كاريكاتير الثورة يتحرك داخل سوسيولوجيا السأم الحديث.

لقد كانت الأولوية في تجربة الشعر السبعيني، إنما تنصب على الموقف السياسي، حتى لو كان الموقف السياسي المضاد ، وفي هذا بالطبع تهميش للسؤال الشعري، وإثبات للفعل السياسي بعده المالك الوحيد للحقيقة ، صار الحديث السياسي يفرض نفسه على النص كحقيقة مطلقة، صار يأسر الشعر، ويعوق التحولات الابداعية ، ليظل الموقف ونفيه عملية وهمية مستحيلة ، متضمنة لوسواس سياسي قاهر، لقد انفعل الشعر السبعيني بالتاريخ ولكنه لم يتفاعل معه، كان النص الشعري يعيد انتاج التاريخ ولكن لا يعمقه، وهكذا ظلت هذه التجربة تطرح شعر الانتظار بمعناه المطلق الميتافيزيقي.

كانت اللغة تجبر شعراء القرن العشرين على بكاء الأطلال، والكتابة على الورق بقوانين الشفاهة والانشاد التقليدية نفسها ، لغة صنعتها ذاكرة العصور التاريخية بكل أمجادها القديمة، لغة تجبر الشعراء على البحث في كشف سرها، أي التوقف قبل البدء لمعرفة طبيعة العلاقة المشتبكة بين الجسد والعالم، بتلجيم هذه العلاقة ، حتى أصبح هذا الشعر يبدو وكأنه يلوح في المكان أو يطفو غافلا فوق ليل من العلاقات المهترئة.

لم تقع هذه التجربة في الحيرة التي لا تستطيع الافلات منها فقط، بل أفلست عمليا أفكار التحديث، برمتها، تلك الأفكار التي نقلها لنا الليبراليون، ودعاة العلم المحايد والظواهر المستقلة، وكما عند (ديبور) في إطار مناقشته لعزل الابداع في تشكيلات تحميه من التاريخ، يرى أن الاستهلاك الاستعراضي يحفظ الثقافة الماضية المجمدة من خلال التكرار المستعاد لتبدياتها السلبية، بما يتضمنه هذا من توصيل ما لا يقبل التوصيل، من حيث التشكيل الصارخ للغة، ان التدمير الصارخ للغة بوصفه قيمة ايجابية رسمية ولكن المقصود هو إعلان المصالحة مع الوضع السائد، بينما يتم بابتهاج إعلان غياب كل تواصل.

ينتقد (ديبور) الوضع الحداثي الذي يجعل التاريخ منسيا بعزل الابداع من كل سياق، فتعلن المدارس الأدبية الجديدة من خلال أنشطتها (الجماعية في الغالب) انها تتأمل الكلمة لذاتها وتسعى من خلال تكتلاتها الجماعية المتعاضدة تلك، لتشكيل محيط فني جديد مركب من عناصر منحلة بأسلوب التهجينات التقنية، انه المشروع العام للانهيار، ذلك الذي وصفه البعض ، بأنه إعادة البنية دون جماعة انسانية.

بدأت السوسيولوجيا تركز النقاش على شروط الحياة التي نتجت عن التطور الحالي، وعلى الرغم من أنها جمعت قدرا كبيرا من المعطيات الامبريقية، فإنها لم تدرك حقيقة موضوعها ذاته، لأنها فيما يرى (ديبور) لم تعثر فيه على النقد المحايث لها، والنتيجة هي أن الاتجاه الاصطلاحي المخلص لهذه السوسيولوجيا يلجأ الى الأخلاق والحس السليم! وهي نداءات تخلو من الدلالة بالنسبة للمقاييس العملية، لأن هذه الطريقة تخلو من السلب الكامن في لب عالمها وهي لا تفعل سوى الاصرار على وصف نوع من فائض القيمة السلبي يبدو لها منزعجا على السطح بشكل يبعث على الأسف، هذه النية الطيبة الناقمة تنتهي بتوجيه اللوم الى العواقب الخارجية للنسق فحسب، لأنها تتناسى الطابع الدفاعي لافتراضاتها ومنهجها.

نشهد في هذه الآونة الاحتفالات

المختلفة في محاولات مستميتة للايهام بالتماسك في ظل ظروف موضوعية بدأت تعصف بالهياكل والمنظومات والرؤى القديمة، في مقابل معطيات جديدة، تشير الى واقع يولد على أنقاض الماضي. ويهاجم شعراء مرموقون صغار الشعراء بقسوة ويتحججون بأن قصائد هؤلاء الصغار تملك حسا جيدا ولكنها تفتقد شروط الشعرية! قاصدين بهذه الشروط تصورهم الذي يريدون تأييده بشكل مطلق، في واقع لم يعد يحتمل هذه الشروط.

اننا نتساءل ببساطة عما يدور حولنا: لماذا هذه الموجة من عصيان الشباب، ولماذا هذا التفكك الأسري، ولماذا يلح القاصرون على تجاوز القيود الاجتماعية والقانونية ولماذا يحس الجميع بأنه ينبغي أن ينكسر الطوق البرجوازي التقليدي الذي يحاصر كينونة الفرد، بكل ما يمتلك من رغبة في التحرر من ضغوط الآلة الاجتماعية التي تشبه الدوامة، ولماذا تنتهي قصيدة يماني في ديوانه السابق باحتراق المنزل، وطيران السجاجيد المشتعلة، والأوراق المحترقة، واختفاء الذات القديمة:

احترق منزلنا
الأبواب لم تعد تقفل على شيء
السقف يغطي هواء من
الذكريات
وفي هذه الشساعة
لن تكون للساعة أية فائدة
حيث سأعرف الوقت عندما
انظر الى نفسي
العراء خارج المنزل
يشبه إصابتك بالصداع
المنزل
النيران
الموت
أنا أختفي في قلب العالم

لماذا تستهلك الفئات الواسعة اليوم النتاجات الثقافية الرخيصة والمبتذلة، وأغنيات الكاسيت السطحية، هل تبحث عن أنماط ثقافية تغاير الأنماط السائدة.. وكأن هذه الفئات مضطرة الى مساءلة قناعاتها السابقة، حيث تفقد الثقة في مدى أهمية رسوخ الأنماط السائدة في مسلمات الفرد والجماعة، في إطار افتقاد الانسان الاحساس بانتماء كبير، بعد سقوط الفكر والثقافة في تشظ لا نهاية له، كل ذات تختبر نفسها على حدة ولا تكف عن التمرد على نفسها وعلى الآخرين في حس اغترابي ممتلىء بالبرودة، برودة الحياة والثقافة ببرودة القلم في يد الشاعر، ولكن لا شيء سيدفئه سوى ضغط الأصابع عليه، الدفء الذاتي النابع من أعماق الذات وحدها بإمكانياتها الخاصة لا الامكانيات المستعارة من خارجها، الذات وحدها هي القادرة على الفعل:

القلم بارد في يدي
لكن كثرة ضغطي عليه ستدفئه
أعرف ذلك،

يسعى الشعراء اليوم الى خلق تقاليد جديدة، وهناك سمات خاصة يتميز بها التغيير المجتمعي، والعلاقة بين التقاليد والتحرر تطرح الآن بشكل واسع، وهناك انتقال واضح من الثقافة المهيمنة الى الثقافة الصاعدة، ونستشعر الآن بجلاء الفرق بين الثقافة النظرية المستتبة، والثقافة كما تنتج وتمارس وتعايش، الثقافة النظرية المستتبة هي جزء من النظام المستتب الذي يتشبث باستمراره، من خلال محاولة فرض رؤاه فرضا من خلال الابقاء على العناصر القابلة للقياس، ونمذجتها بضراوة، العناصر القابلة للقياس والتحديد،، بحيث تقوم المشروعية السلطوية على أساس جعل النظام أكفأ أداء، وأدق أداء، من خلال الشعار الصارم كن جاهزا للعمل أي قابلا للقياس، أو اختف والاختفاء هنا هو دليل عدم تجانس مع النظام العام، ولقد اختفى أحمد يماني فعلا في آخر المقطع التالي من ديوانه الأول عندما لم يتمكن من أن يتحول الى مسمار منضبط في ماكينة مصنع الكرتون:

في الصباح قررت أن أنهض باكرا
وأضع كل قدراتي العضلية في مصنع الكرتون
العمال مرصوصون أمام بعضهم، رائحة الأوراق،
رجل هائل في المقدمة يصرخ بانتظام كل دقيقتين،
أوكلني بجمع الكراتين الكبيرة، قبل أن يتم.
انزلقت قدمي الى الخارج
ولأكثر من ساعة، رحت أعدو في الغيطان
المجاورة

يختلف هذا النموذج بالطبع عن النموذج الشعري في مرحلة سابقة، عندما كان الشاعر يفتخر بتأكيد قيمة العمل داخل سياق المشروع الهيكلي الكبير، الشاعر السابق كان ينتظم داخل التروس الدوارة، في الآلة العملاقة، أما يماني فهو يهرب الى الحقول المجاورة باحثا عن خلاص الذات وخصوصيتها بعيدا عن أية مشاريع كبيرة.

نعيش اليوم هذا التغيير الاجتماعي والثقافي الهائل الذي يمر به واقعنا في سياق وضع عالمي جديد، تتوازن فيه القوى بشكل مختلف، نتأثر كلنا بهذه الهزة العنيفة التي ضربت الفكر، وضربت المشروعات القومية الكبرى، وبعد أن اختلف فهمنا لمعايير السلطة والاقتصاد والسلعة في إطار التنظيم والتشغيل والتقنية العالية الفارغة من محتواها، بالرغم من السياقات التراكمية الشكلية، فائقة النمو، في الوقت الذي تركد فيه العلاقات الانسانية بين البشر، ويشعر الانسان بالشتات والضعف، يفتقد أي شيء يمتلكه ويحاول أن يؤمن نفسه، من خلال إحساسه بالتفرد.

هناك ورطة أزمة شاملة، ورغبة جذرية في تغيير الحياة، ورفع قامة

الانسان وتدمير المتعاليات المسيطرة، والتي لم تعد سوى آثار بائدة، وفي هذا الاطار سيبحث الفرد عن الشيء الذي يخصه تماما، يبدأ من خلاله رحلته التي تخصه في طريق جديد، يبحث عن حدود ذاته وفي المقطع الأول في احدى القصائد، يدفن الشاعر في جوف كل صديق سرا مختلفا والسر هنا هو الشيء الخاص الذي تمتلكه الذات تماما، والسرية هنا التي هي الخصوصية هي سبب سعادته التي يحققها في عالم يسير بعيدا عنه بـ٢٣ سنة من الدوران حول الذات في حياة رتيبة تبعث على الملل واليأس:

شخير أمي الخارج
يجعلني أعيد التفكير كثيرا،
أفكر في رتابة يومها وأنها
مازالت
تصنع الطعام كل يوم
وأننا مازلنا نأكل ثلاث مرات

وهناك بحث عن خلاص الذات يأخذ صورا أخرى، فالشاعر يريد أن ينام وحيدا، ويبحث عن لحظات خاصة للبكاء الداخلي وهكذا.

الذات قلقة حائرة تتعرض لتقلبات الشعور الحادة (ولماذا في لحظة واحدة/أحببت صديقا لم يكن يعنيك أبدا أن تراه/ لابد أن شيئا آخر غير البيولوجي والسيكولوجي، شيئا لا تعرف أن تسميه هو ما تفكر من خلاله) إنه شعور بالحيرة يدفع الى العبثية، في لحظات يمارس فيها أشياء لا تعني أحدا، بل قد لا تعنيه هو ذاته في لحظات أخرى، كأن يبتسم لنفسه في مرآة الحمام، أي حمام أو مثلما يقضي وقتا طويلا يعبث بمفاصل باب الغرفة، ويتحرك معه، ويتذكر كيف فشل في تحريكه في الشتاء، أو يقتل عشر ذبابات بعد أن ظل يطاردها لأكثر من ساعة، أو في ممارسات عشوائية أخرى، كيفما اتفق:

وعندما ينادي على صديق ما
أيا كان ترتيبه في قائمة محبتي
اذهب معه ـ

وفي قلب كل هذا، ستظل (الأنا) محور الوعي، ستظل مركز النص، تتفاعل مع كافة تفاصيله، ومعطياته وعلاقاته في كل سطر، بل تنتهي قصيدة (هواء توقف أمام البيت) العملاقة بمقطع طويل عنوانه (أنا) كما لو كانت الأنا تمثل قاع النص الذي يستند اليه البناء كله.

الشاعر الجديد يرفض اليقين الجاهز، والتقنين السابق، ويبدأ من النسبي: من الجزئي والتفصيلي، من المفكك، وليس من المركب المجمل، يبدأ الشاعر من السؤال وليس من الاجابة، لا يعرف سوى قدرته على السؤال، ولا يثق إلا في قدرته على الشك.

يبدأ الشاعر من أصغر الأشياء التي يمتلكها ومن تفاصيل جسده وحسه، ومن تفاصيل حياته اليومية، لذلك فالشاعر صار بريئا في تعامله مع الأشياء، ويبدأ من البداية دون توجيهات معرفية أو فكرية أو جمالية سابقة، يقتحم المنطقة البكر في العالم والفن، ويطرح رؤية تنطوي على علاقات قوة جديدة مضمرة، بعد أن تحللت أكثر القيم رسوخا، وبدأت المرجعيات الاجتماعية والثقافية المختلفة تؤثر على الخطاب الشعري، في الوقت الذي يستفيد فيه هذا الخطاب من كافة الفنون الأخرى: أدبية وبصرية وصوتية وحركية، حتى كادت تختفي الحدود بين الأجناس الفنية، بل وتختفي الحدود بين الحياة والفن.

اللغة الشعرية الجديدة تختلف عن اللغة الشعرية القديمة سواء أكانت تركيبية أو إشارية أو وصفية، لأن اللغة الشعرية اليوم لا تستجيب للتوجيه السابق، فهي لغة بدئية، تدشينية، لا مكان فيها للمجاز اللغوي السابق الذي كان يخدم قضية التعدد والتكثير، والنص الآن يتعامل مع الشيء في حياديته ونقائه ولا حاجة له لهذا التعدد أصلا، بل هو يسير في الاتجاه المضاد له تماما.

لم يعد هناك مكان لفكرة الانشاد في الشعر، هذا المفهوم المرتبط بوضعية اللغة العربية نفسها في الأزمنة الماضية، صرفيا ونحويا وصوتيا بل كيانيا، وأصبح التوجه الشعري مرتبطا باللغة المعاصرة التي قبض عليها النثر أكثر مما فعل الشعر، ومن هنا نفهم خفوت الجانب الصوتي والموسيقي، بل انتهاءه تقريبا في القصيدة الجديدة.

ينبض شعر يماني بالرفض للسلطة الثقافية والابداعية السائدة. ويستخدم السرد بتمكن عال يغزو من خلاله مجتمع الصورة الذي نعيشه، يتقدم السرد عنده على مسار واحد دائما، في جمل قصيرة مفتوحة، وبساطة السرد عنده لا تعني أن البنية السطحية هي حاملة المعنى، لأنها وسيط استيلاد المعنى وإذا كان المعنى في قصيدة السبعينات ظل زلقا واحتماليا، يشم ولا يفرك، من خلال تقديس الزمان النحوي لجملتي الخبر والانشاء، ومحوري النفي والاثبات، فإن المعنى السردي في القصيدة الجديدة يصبح غنيا متنوعا، غير محكوم بالقواعد السابقة، وغير قابل للتصحيح والمفاقهة.

ظل الشعر السبعيني فنا صوتيا، ظاهرة صوتية يشكل الصوت فيها بعدا أساسيا الصوت هو القاعدة، والبصرية هي الاستثناء، لقد ضبط السبعينيون إيقاع الشعر، كما تضبط النوتة ايقاع الموسيقى.

تمكن الشاعر في إطار حركة جيله من العثور على منطقة شعرية جديدة، تلتقط مادتها من اليومي والشخصي والعادي، لكي تسد الثغرة بين التاريخ، أي اللحظات الأساسية في التطور الاجتماعي من جهة والعابر والجزئي والنسبي في حياتنا من جهة أخرى، هكذا يشيد الشاعر وسطا جديدا يبرهن على تحول ايديولوجي استراتيجي، بداية من أبسط ما نعيشه واقعيا، وما ننطق به في كل لحظة.

يجعلنا الشاعر ننتقل من أجواء الفانتازيا، والأسطورة والمجاز اللغوي

الكثيف الى أبسط تفاصيل حياتنا، الى نكهة الوجود الواقعي الطازج، والى حديثنا اليومي الذي نكشف خلف بساطته انه متقطع ومكون من أجزاء متقابلة ومتقاطعة ، ويا للدهشة فالشاعر يصدمنا بعنف عندما ينقلنا الى الحياة، كما لو كنا غائبين عنها. ينقلنا الى الكتابة التي تعبر عما ولد توا كل شيء فيها ممكن.

هي الحياة اليومية بثرائها الفادح ومفرداتها اللانهائية التي لا مركز لها، يجد فيها الشاعر ثروته الضخمة التي تمنحه مطلق الحرية، لأنها لم تخضع بعد للشروط الاجتماعية والايديولوجية.

السخرية عند يماني لا تكتفي بالسخط بل هي تطرح التحدي ، وتأكيد النداء الانساني في قلب العالم الصامت، بعد أن صار الانسان يتعايش بدلا من أن يعيش ، تحول الى ماكينة بيولوجية تفتقد معنى الوجود الآدمي، الشاعر قادر على احداث التقاطع بين أصغر التفاصيل التي يحتقرها العرف من جهة والمعين الكبير الذي يطرح معاناة الوجود من جهة أخرى.

عندما يقول الشاعر : (حواسي متفتحة جدا، ومستعدة لالتقاط ما يدور حولها). فهو يبرز خصيصة أساسية في التجربة وهي التركيز على الجانب الحسي الذي يجسد أهم ما يملكه الشاعر بشكل خاص ، مما ينسجم مع التوجه الكلي للتجربة التي تبحث عن الخصوصية والتفرد والاستقلال عن العام والمتشابه.

ومن الطبيعي أن يكون للجسد في هذه اليقظة الحسية العارمة مكان مهم ، فالجسد بؤرة كثيفة ينطلق منها الحس بكل مستوياته ، والجسد هو الكيان المادي الذي يواجه به الشاعر عالمه.

يريد الشاعر أن يكسر غموض الجسد أو يكسر المعرفة الضبابية عن الجسد كما قال لوبروتون، هذه المعرفة المنقطعة قهرا، يتلقى الانسان اليوم شيئا من المعرفة البيوطبية على مقاعد المدرسة الثانوية من خلال النظر الى الهيكل العظمي والخرائط التشريحية في قاعات الدرس ولوحات الكتب المدرسية ، أو من خلال المعارف المبتذلة التي يتم تبادلها يوميا بين الجيران والأصدقاء، أو من تأثير وسائل الاعلام، ولكن هذه المعرفة تبقى منقطعة عن النفس، فلا يعرف الانسان جسده حقا، وينقطع كل ما يمك أن يمارسه الجسد لأنه لابد أن يبقى في الداخل السري المكبوت.

ولا يطرح الشعر معاني تجريدية عامة تتعلق بالجنس، بل تكون في شعره بصدد وقائع وتجارب مباشرة، فالمسألة ليست مسألة فلسفية عابرة، بل هي مشكلة عميقة ذات مستويات تاريخية ومجتمعية ونفسية، وعندما يعبر الشاعر عن حقائق تجربته الشخصية، بهذا الوضوح ، فإنها تفقد طابعها السري لتعبر عن حقائق جمعية، وعندما يتأملها المتلقي بصراحتها وبساطتها فهو يتأملها في نفسه بالدرجة الأولى.

المرارة الشديدة التي يطرحها الديوان، تعبر عن الحنين الى التواصل مع الكون، مع الواقع، مع الآخرين، في مرحلة لم يعد فيها وقت للانسان لكي يكتشف صفاته الآدمية، أو يمارس الحياة الحميمة مع نفسه ومع الآخرين.

لا يحب الشاعر أن يدفن وحده بل يريد أن يموت وسط الصخب والحياة الممتلئة والهواء الذي يتوقف أمام البيت، عنوان النص يشير الى هذا الجمود، لا حركة ولا تفاعل هناك عزلة انفرادية تجعله مضطرا لمصاحبة صديق لم يكن يعنيه أن يراه أبدا إنه يريد أن يتفاعل مع الآخرين ، مع أي شخص، يريد أن يمارس أية علاقة تطمئنه الى أنه انسان يمتلك حق الآدمية والفعالية الاجتماعية:

وعندما ينادي على صديق ما
أيا كان ترتيبه في قائمة محبي
اذهب معه، أضحك كثيراً
وأعود بعد يوم ، أو في آخر الليل

هناك احساس حاد بالعزلة، والانفرادية بالرغم من الزحام في الشوارع والمدن والمباني في المجتمع البشري الخاوي ، هو وحيد ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو تصيبه بالجنون، هي وحدة عدم الاتزان بين آدمية الفرد والعلاقات الآلية من حوله، فينتابه شعور بالكآبة حين لا يجد ما يؤمن به أو ما ينتمي إليه.

تتأمل تجربة يماني بقوة هذه التغيرات التي تمس كلا من المجتمع والانسان وتتأمل هذا التفسخ للتكوين العائلي بمعناه الروحاني التقليدي دون أن يعبر هذا بالضرورة عن ميل انتقادي أو ايديولوجي بشكل عام. لقد احترق البيت في احدى قصائد الديوان الأول، وتحطم وصار أطلالا في إحدى قصائد الديوان الثاني، وهذا يشير بشكل أو بآخر الى طبيعة التغيرات العنيفة التي حلت بواقعنا في العقدين الأخيرين .

ولكن من المهم أن نشير الى أن البيت هو مركز التجربة الجديدة، فالشاعر طوال التجربة الماضية كان ينطلق الى الأفق والى الفضاء والى ما هو أبعد من ذلك في حركة سهم تتجه من الداخل الى الخارج أما يماني فقصائده تمارس الحركة العكسية للسهم كما سبقت الاشارة، كل ما هو بالخارج يتجه الى الداخل، لقد انعكست حركة السهم لتشير الى هذه التجربة الأمومية الرحمية التي يصبح البيت فيها مركز الوجود ويصبح السرير الذي هو رحم دائم يحيط بالانسان الشبيه بالجنين ، يصبح مركزا داخل المركز لقد عبرت حركة الفكر والثقافة والفن كله عن توجه جد مختلف عن تراثنا القريب برمته، وعبرت التوجهات الكمونية عن فلسفة جديدة ذات طابع يتغلغل في كافة ظواهر الحياة، بعد أن تفتت فيها كل مركز صلب وكل كيان ملتف حول نفسه لم يعد هناك مجتمع مغلق ، ولم تعد هناك عائلة متماسكة ولم تعد هناك ذات مقفلة، الذات نفسها تتشظى لتمارس عشرات الحيوات في كل يوم، مثلما يمارس يماني في بداية ديوانه الثاني حيوات متعددة من خلال تيمات متعددة.

ردا على : محمد عفيف الحسيني

للجبل دلالات غير «الريفية» واستوكهولم ليست حوض تعميد

دحام عبد الفتاح *

ظاهرة مراجعة الكتب واستعراضها ملخصة في مقالة ، هي ظاهرة حسنة ومفيدة تختصر على القارىء الوقت، وتوفر عليه الجهد للاطلاع على الكتب التي تنتشر بغزارة متلاحقة في هذا العصر المتسارع العصيب الذي يملأ حياتنا بمتطلبات تتزاحم على نهب أعمارنا دون رحمة.

ولهذه الظاهرة مساوئها ، بل أخطارها أيضا. فعندما يكون المراجع غير مقتدر على استيعاب المادة المعنية والاحاطة بأبعادها الدلالية ، فينقص منها أو يزيد فيها نتيجة قصور إدراكي، أو تصور مسبق عن الكاتب أو الكتاب ، يكون قد أساء ـ من حيث أراد أو لم يرد ـ الى الكاتب والقارىء معا.

في العدد الثاني عشر من مجلة «نزوى» بتاريخ في أكتوبر ١٩٩٧ ، نشر الأستاذ محمد عفيف الحسيني، الذي عرف نفسه في الهامش بأنه (كاتب عربي يعيش في السويد)، مقالة تحت عنوان «شيركو بيكه س في مضيق الفراشات».

استهل الحسيني مقالته بتمهيد مقتضب عن الترجمات الكردية الى العربية في سورية بقوله :«في السنوات الأخيرة نشط المترجمون في ترجمة الأدب الكردي الى اللغة العربية، خاصة في سورية فظهرت عشرات الكتب هنا وهناك في الشعر والرواية والقصة والأساطير. وجاءت هذه الترجمات عشوائية وأحيانا رديئة جدا لكتب هي في الأصل سياحية مثل كتاب اليوناني «أدونيس بودوريس» : «حديث مع كردي» أو روايات لا تمتلك أية مقومات للفن الروائي مثل روايات محمد أوزون الوعظية السياحية. وأذكر واحدا من هؤلاء المترجمين وهو الدكتور محمد عبدو النجاري الذي ترجم دزينة من نوعية هذه الكتب».

في مقدمته هذه ، جار الأستاذ الحسيني على الأدب الكردي، وترجماته الى العربية بحكم غير واقعي، وغير دقيق أيضا. وهو حكم يدل على عدم اطلاع الكاتب على مناخات الأدب الكردي عموما، وترجماته الى العربية خصوصا. وبالتالي هو حكم ارتجالي انطباعي، اعتمد حالات المزاج الذاتي والاسقاط النفسي أسلوبا في رؤيته الى المادة المنقودة، دون أن يتوافر لديه الحد الأدنى من منطقية البحث النقدي وموضوعيته فهو بنفسه يناقض نفسه:

١ – كتاب «أدونيس بودوريس» حديث مع كردي» ، الموسوم من قبل الحسيني برداءة الترجمة وسياحية المضمون في أصله اليوناني، هو شاهد على تعسف الأحكام النقدية لدى الحسيني. فالكاتب لم يترجم من الكردية الى العربية، كما توهم (الناقد) ، بل ترجم من لغته اليونانية الى التركية، ومن التركية الى العربية. وهو لم يترجم الى الكردية أصلا. فكيف يستشهد به الحسيني على سياحية الترجمات الكردية الى العربية؟! وكيف يحكم على أصل الكتاب بالرداءة وهو لم يقرأه، لا باليونانية ولا بالتركية؟

لعل عنوان الكتاب «حديث مع كردي» ومواضيعه المتعلقة بالهم الكردي هي التي أغرت الأستاذ الحسيني فاستدرجته الى هاجس الترجمة من الكردية الى العربية.

٢ – روايات محمد أوزون الكردية، التي حكم عليها محمد عفيف الحسيني بالسذاجة والوعظية هي الأخرى جار عليها (ناقدنا) بعدم الموضوعية في حكمه النقدي.

محمد أوزون من أشهر الروائيين الأكراد (باللهجة الكرمانجية) ، وهو عضو في اتحاد الكتاب السويديين، وعضو في عدد من المنظمات الأدبية الكردية . كتب أوزون نحو سبع روايات باللغة الكردية، اضافة الى مجموعة من المؤلفات باللغات الكردية والسويدية والتركية وبعض رواياته مترجمة الى السويدية ، وبعضها الى

★ كاتب من سوريا.

التركية. كما ترجمت له روايتان الى العربية ، وهما:

أ - «ظل العشق» ، ترجمة الأستاذ توفيق الحسيني. وهي ترجمة عليها بعض الملاحظات من حيث الدقة والأسلوب. وكان من الممكن أن تكون ملاحظات الحسيني محل نقاش لو أنه اتخذ من ترجمة هذه الرواية نموذجا للترجمات الكردية الى العربية في سورية.

ب - «ليلة من ليالي عفدالي زينكي». ترجمة الأستاذ محمد نور الحسيني . وهي ترجمة لا غبار عليها لغة وأسلوبا.

وعلى الرغم من أن الأستاذ محمد عفيف الحسيني يتحدث في مقدمته عن الترجمات الكردية الى العربية فإنه لم يتناول هاتين الترجمتين، بل تجاوزهما الى التحدث عن أصل روايات أوزون فوصفتها بالوعظية والسياحية، وهو وصف غير دقيق. فالحسيني لم يطلع على نتاج أوزون الروائي باللغة الكردية، وإطلاعه يقتصر على الروايتين المذكورتين أعلاه، فيما إذا كان قد أطلع عليهما.

٣ - أما بخصوص الدكتور محمد عبدو النجاري (الذي ترجم دزينة من نوعية هذه الكتب) ، فقد اتخذه الحسيني نموذجا للمترجمين الكرد الذين ينشطون في ترجماتهم (الرديئة) الى العربية ، وحكم على ترجماته بالرداءة والسياحية، دون أي وجه حق ، لا من المنظور النقدي الفني ولا الواقعي الموضوعي. وذلك لسببين منطقيين.

- أولهما : أن جميع الكتب التي ترجمها الدكتور النجاري (وهي كثيرة فعلا) هي في معظمها مترجمة من الروسية الى العربية، باستثناء كتابين تجرمهما مؤخرا (بعد إقامته في كندا) عن الفرنسية . ولم يترجم كتابا واحدا من الكردية الى العربية ، بما في ذلك الكتب ذات المضامين المتعلقة بالشأن الكردي مثل «بائع السلال» و«من الفولكلور الكردي»، فقد ترجمهما من الروسية أيضا. فكيف يعيب الحسيني على الدكتور النجاري ترجماته الكردية الى العربية والرجل لم يترجم أي كتاب من الكردية ؟!

- ثانيهما : ان الكتب التي ترجمها الدكتور النجاري ليست من نوعية تلك الكتب السياحية الرخيصة (كما نعتها الحسيني). إنها كتب مختارة بدراية ، وهي لكتاب لهم شهرتهم ومكانتهم الأدبية على المستوى الوطني والمستوى العالمي أيضا، من أمثال «ليف تولستوي، شرف أشريان، ميخائيل بولغانوف، شيفينسكي ، وفاسيلي شوكشين..).

واختيار النجاري لكتبه المترجمة هو اختيار أكاديمي، من موقع التخصص في فن الترجمة. فما الذي دفع الحسيني الى اطلاق هذه الأحكام العشوائية؟! أهو مزاج وموقف؟! أم أنه قصور ثقافي؟!

بعد مقدمته تلك ، ينتقل محمد عفيف الحسيني الى عرض انطباعاته عن «مضيق الفراشات»، ملحمة الشاعر الكردي شيركو بيكه س، وعن ترجمتها العربية، وعما اشتملت عليه من حشد إضافي للطاقات الابداعية في مجالي اللغة والأسلوب الشعريين، مستشهدا بمقاطع مختارة من القصيدة، ذاكرا بعض الأسماء التاريخية لشخصيات وأماكن تركت في نفس الشاعر أثرها العميق، فأتى على ذكرها في قصيدته المطولة، ليعبر من خلال استحضارها عن حجم معاناته بشفافيته الشعرية المعهودة. يتوقف الحسيني عند ذكر «الجبل» المتكرر في القصيدة، وذكر ما يتعلق به من مفردات حسية ، لها شأن معه، معللا ذلك بقوله:

«لكن وفي نفس الوقت يبقى بيكه س وفيا لتقليد شعري كردي آخر وهو استخدام مفردات الجبل وما تحمله من دلالات ريفية: الطير، الشجر، المغارة ، الصقر ، العاصفة.. الخ وهو بذلك لم يتأثر بحالة المدينية المعاصرة بالرغم من إقامة الشاعر في استوكهولم . فهو مازال متمسكا بالذاكرة».

في هذا النص المقوس من مقالة الحسيني استوقفتني فكرتان على قدر كبير من الأهمية في منظور الاستقراء الدلالي، وقد استنطقهما الحسيني بشكل سطحي وساذج.

أ - التأويل الدلالي لـ«الجبل» وفهمه في النص الشعري عند «بيكه س» على أنه مجرد مكان جغرافي يدل على الريفية غير محمل بالترميز والاستدلال المكثفين، ولم يتجاوز كونه موقعا وعرا، تسكنه رموز كالطير والشجر والمغارة والعاصفة.

ب - ثبات الحالة «الريفية» في ذاكرة الشاعر ، دون أن يستطيع التخلص منها رغم اقامته في أكثر عواصم العالم تمدنا وحضارة (استوكهولم) . والشاعر «بيكه س» بتمسكه بتلك الحالة وفي للجبل (الريفي)، وفي لتقليد عند الشعراء الأكراد، الذاكرين «الجبل» في قصائدهم. وهذا الوفاء من

الشاعر حال دون ولوجه في الحالة «المدينية».

أولا ــ للمكان بشكل عام أهمية قصوى في تشكيل بنية النص الشعري، وتحديد أبعاد الصورة الشعرية بالتناظر المتخيل بين المجرد والمحسوس. ومن جهة أخرى ، فالمكان يساعد المتلقي على توضيح الرؤية الشعرية المنبعثة في النص، ويضع في يده مفاتيح الاستقراء النفسي والاجتماعي والفني للشاعر، والمكان يقود المتلقي الى استنطاق النص الشعري والغوص في أعماقه ليتلمس في الداخل غير المرئي الأبعاد المختلفة للرموز والدلالات اللفظية باستعمالاتها غير المألوفة ، ومراميها المعنوية غير العادية في إطار النسق الذهني العام للنص المستقرأ.

وتختلف الأبعاد الدلالية للأمكنة في النص الشعري باختلاف مستوياتها (عالي ـ أفقي ـ منخفض). وهو اختلاف سيميائي ، يوحي به المستوى الى المتلقي، فيجد فيه سبيله الى ولوج المغيب أو المعتم في النسق الابداعي. و«الجبل» هو أعلى المستويات على الأرض، وله أبعد الدلالات وأثرها من بين كل المستويات الأخرى. في شعر «بيكه س» لم يذكر «الجبل» عبثا أو نافلة تكميلية للوحة الجمالية في المشهد الشعري، ولم يأت بهذا التكرار المكثف لمجرد الدلالة الطبيعية على «ريفية» الشاعر وجبليته (كما ذهب الى ذلك الأستاذ الحسيني). الجبل هو أهم المواقع الأساسية في مستويات المكان العام، ودلالاته هي أغنى الدلالات المكانية وأبرزها سموا في تشجرها الفوقي، وأثرها للنص من حيث الشكل والمضمون و«الجبل» في بروزه العلوي يومىء بملامح ودلالات الأمكنة الأخرى، التي تقع في مستوى «التضاد» منه، كالغور والسهل والصحراء. وبذلك يستقرىء المتلقي أوجه الدلالات المستنبطة من مستوى الموقع ونقيضه (عمودي ــ أفقي) وبالتالي (علوي ـ سفلي).

وقد أدرك شيركو بيكه س ما للجبل من ثراء سيميائي ، وما له في حياته الشخصية وحياة قومه الكرد عامة من أثر حيوي تاريخي فشحنه بالطاقة الشعرية على قدر ما يحتمل من رموز ودلالات، وأعطاه أولوية المكان الحيوي في شعره للاستدلال به على ثنائية التلاحم التاريخي بينه وبين الأكراد، فمنذ أن كان الجبل كان الأكراد مزروعين فيه كما الحجر والشجر. وما حديث «بيكه س» عن الجبل وأحزانه إلا حديث عن الكرد وأحزانهم، وعن مسيرة تاريخهم التراجيدي، المقترن بتاريخ الجبل:

«طويلة دموع هذه الجبال
أطول من دجلة والفرات» (ص ٣٠).

وحديث الشاعر عن الأكراد ومآسيهم في حملات الابادة عليهم، هو في الوقت ذاته حديث عن الجبل:

«ها هي الخناجر تهطل مع الريح ثانية
إنه وابل المشارط
فقد فصد الشريان التاجي لهذا
الجبل العظيم
ويسيل الدم من
مغارة جرح الحجر
هي السكاكين تهطل مع الريح ثانية
تخطف الريح رأسي
وتتعقب روحي أثره. (ص٣١).

و«الفوق» في وجه من وجوه الدلالة المكانية، يعني الاقتراب من الأزرق السماوي، الذي هو في الميثولوجيا البشرية مسكن القدرة المبدعة للكون. والجبل «فوق» . وهو بهذا الاقتراب السيميائي يكون بالنسبة للمستويات الأخرى «التحت» مركز الابداع «الأعلى».

وفي دلالة «تضاد» المكان يكون «السهل ــ الصحراء صفحة مستوية، مهيأة لتلقي ما يمليه «الفوق» المبدع وما تمليه أقلامه (أشجار الجبل) من فعاليات ابداعية (شعر). لكن وفي الحالات الاستثنائية ، كحالة الأكراد الذين «لا أصدقاء سوى الجبال» [1] ، ما الذي يستطيع أن يفعله هذا (المبدع)، عندما يكون محاصرا بالموت.. مسكونا بالجمر..؟!:

«ماذا تفعل عندما يكون الموت
جنديا للدولة وأنت شجرة
أقلام في الجبل؟!
ماذا تفعل عندما يكون
مسرحك جمرا
ومستمعوك بنادق؟!
كان عليك أن تفعل ما فعلته
تكتب الشعر بألسنة اللهب
وتوقد الجحيم لخوفك
وصمتك.» (ص ٣٢).

إن حدود التلاؤم بين الساكن والمسكون ، هي حدود بلا حدود... تتخطى النسق البلاغي بين لوحتي التشبيه التمثيلي، ليصب حنين الشاعر، في سياق الدلالة اللفظية ، في جذره الجبلي ندف ثلج وهمسات شعر:

«يصغي الثلج الى الجبل ندفة ندفة
وقصائدي لحنينك كلمة كلمة»
(ص ١٤).

ومن المنظور الدلالي ذاته، فإن الحديث عن أي علم (ساكن) جبلي هو حديث عن الجبل ذاته أو عن إحدى مفرداته. وبالمقابل فإن الحديث عن أي معلم جبلي هو حديث عن أناسه الأعلام أيضا.

وفي حديث للشاعر عن روحانية مولانا الشيخ خالد النقشبندي، ذلك النابت في جبال كردستان والثاوي في سفح «قاسيون» يشير الى ذلك الترابط الدلالي:

«إنه بلوط الجبل، على قدميه
يدخل كل يوم
غرفة الجمر والسعير
كلما احترق أكثر
ازدادت قامة وجده.
إنه جبل من الثلج
يسير صوب شمس الحق بنفسه
كلما غزرت قطرات ذوبانه
ازدادت سماء حوض عشقه
فيضا». (ص ٢٤).

«هيبت سلطان»، هو أعلى القمم المشرفة على «كوي سنجق» وله تاريخ حافل في حياة الأكراد النضالية. «وحاجي قادر كويي»، هو أشمخ القامات الشعرية الجبلية، انشقت عنه صخور «كوي سنجق». وله أيضا تاريخ شعري، نضالي حافل. فأي شموخ هذا الذي عقد بينهما الى حد التوحد، فإذا هو هو ؟! فإن رحل «حاجي» هام «هيبت سلطان».. وبهيامه وجف قلب كردستان واضطرب:

«وذاك هو «حاجي»، الشجرة
وبيدها الناقوس
إنه الناي على شفاه تاريخ
الجبل..» (ص ٢٣)
«منذ أن ارتحلت هذه الغيمة
والجبال تبحث عنها
منذ أن هام «هيبت سلطان» على
وجهه
وكردستان مضطربة، تنتظر
بفارغ الصبر وتقول
متى تعود شمسي هذه ؟! »
(ص ٢٨).

و«الجبل المعبر بدلالته المكانية عن ساكنيه الكرد، هو وهم معا، مطبوعان على حمل «التضاد» في الموقف السلوكي لحالتي «الحرب والسلام» المتوافقتين مع دلالة تناقض الموقف الشعوري «رقة القلب وقساوته»:

«لو لم يكن ساعد هذا الحجر
مفتولا
وقلبه قاسيا
لكانت العاصفة اقتلعته ألف
مرة
ولو لم يكن قلب هذا الحجر
رقيقا
كيف كان بوسع بذرة تأتي بها
الريح
أن تشق صدره؟!» (ص ٢٨)

في الليلة الممطرة شعرا... تلك التي تحولت فيها روح «بيكه س» الى مضيق تعبره فراشات الذكريات الحمر والخضر.. القادمة أسرابا أسرابا من أفق الشق الليلي.. حاملة على أجنحتها الملونة تفاصيل وطن معمد بالدم. هو «الجبل» يتمثل — من بين ما يتمثل — بكل دلالاته المكانية المميزة، نمرا مخضبا بالدم والعشق، أمام غرفة الشاعر في منفاه الاسكندنافي:

«أيا جبلي!
أيها المثل القديم الحجري
يا رقبة نمري المخططة بدمي
والمشتعلة بعشقي..
إني وبودي أن أمتزج بجذورك
بتاريخ سفوحك وهضابك»
(ص ٣٧).

وفي مقارنة دلالية بين «الجبل» كموقع مكاني ونقيضه «السهل» يعبر الشاعر عما آل إليه نضال الأكراد الصلب (المرموزين بالجبل) ضد الانجليز، مقارنة بما آل إليه الحال في العراق «السهل» (المرموز بالنخلة) محاولا التفسير:

«كبوات هذا الجبل
لا تعود لجهل الفارس دائما
هل كانت «نخلة سوريا» (٢)
المستعارة
أمهر من «الصخرة البطلة» (٣)
ليس بوسع هذا الجبل الوحيد،
الخاوي البطن
أن يعدو أكثر من هذا» (ص ٥٤).

وبصرخة ألم موجعة يعبر صراحة عن السبب الحقيقي لمآسي الأكراد وانكساراتهم، مقاربا حدود التجديف في صرخته:

لكن صرخات الألم الموجعة عند الشاعر، هي انفعالية آنية، لا تبلغ به حد اليأس والاستسلام، فالبرغم من تاريخ الحزن الطويل.. والكوارث المفجعة، التي تعرض لها الجبل وسكانه فهم باقون:

«لم يبق منشار زمان منذ أن وجد
الجبل
إلا ودخل دماء تاريخك.
لم يبق سيف سلطان منذ أن
وجد الجبل
إلا وأدار رأسك المتمرد على
نصله.
مات .. ولم يمت الحجر

مات السيف.. ولم تمت الريح»
(ص ٥٥).

ثانيا: يذهب الأستاذ محمد عفيف الحسيني في تفسيره لظاهرة تكرار ذكر الجبل في شعر «بيكه س» الى الحالة «الريفية» المتجذرة في نفس الشاعر، والتي ظلت ترافقه الى منفاه، دون أن يتمكن من استبدال الحالة «المدينية» بها، على الرغم من إقامته في «ستوكهولم».

بعد الذي أشرنا إليه من دلالات «الجبل» يعاودنا التساؤل: مم استنبط الحسيني دلالة الجبل «الريفية»؟! وكيف أطلق حكمه الجائر هذا على الشاعر، وبهذه السذاجة المسطحة وبين يديه مترجمات الشاعر «مرايا صغيرة، مضيق الفراشات، ساعات من قصب»، وكلها توحي بغير هذا الحكم السطحي؟! وهل يجوز، في مبدأ النقد الموضوعي، أن يسقط المرء إفرازات مزاجه الذاتي المتحول، على الآخرين فيقومهم من منظوره، ويحكم عليهم من خلال تحولاته المتبدلة، حسب الزمان والمكان على ثوابت الآخرين الأساسية على أنها عجز عن ولوج بوابات «المدينية» المعاصرة؟! وهل «ستوكهولم»، التي سلخت جلود الكثيرين ممن التجأوا إليها وألبستهم جلدها المدني، «حوض» تعميد بالضرورة أن يغتسل فيه كل مقيم، ليستبدل بذاكرته «الريفية» الشرقية ذاكرة«أوروبية» معاصرة؟!

ويبدو أن هذا الطقس التعميدي يفرض على كل من مارسه مظاهر سلوكية تؤكد على (غسل الدم والدماغ) الخافيين تحت الجلد، وفي مقدمتها إطلاق الشعر واللحى والشوارب، حتى تعود مختلطة كجز (شعر) أو صوف تتهدل على الكتفين والصدر، تيمما بعظماء أوروبا وعباقرتها في القرون الوسطى. وبدون هذا المظهر المواكب لطقس «التعميد» تبقى الحالة« المدينية» المعاصرة بعيدة المنال.

وشيركو بيكه س لم يطلق شعره أكثر مما كان عليه في «جبليته»، ولم يطلق لحيته أيضا..وما زال «الجبل» يومىء له من نافذة غربته.. ويصرخ في دمه المتوهج، المتمرد:

«أنت عرف حصان الجبال»

لهذا ولغيره أيضا، يبقى «بيكه س» منغلقا على ذاكرته «الريفية»، دون التحول الى الحالة المدينية بالرغم من اقامته في ستوكهولم التعميد!

لكن رأي «بيكه س» في الثابت والمتحول هو على عكس رأي الحسيني، الحياة عنده موقف، وبعض الثوابت في المواقف مقدسات:

«لن يكون الجبل جبلا
إن أقنعه لون
أو أسكنته عاصفة» (ص ٣٦).

في ختام مقالته يرى الحسيني أن مطولة «بيكه س» «مضيق الفراشات» قد فترت في نهايتها وفقدت بعض شاعريتها في استطراد النص المفتوح أو نثرية الترجمة المرسلة كيفما اتفق، معللا ذلك بطول النص الذي لا يحتمل المحافظة على الوتيرة ذاتها، سواء في الاستطراد الشعري أو مواكبة الترجمة. ويتحدث عن لغة المترجم بقوله إنها «سليمة تماما، ولكن جافة وصارمة، لا تحمل إلا القليل من نداوة الشعر ورهافة الألم».

ترجمة النص الكردي للقصيدة الى العربية للأستاذ آزاد البرزنجي. وهي - في نظري - ترجمة موفقة الى حد بعيد، ولغته شاعرية تلائم أجواء القصيدة الى درجة يلتبس معها الأمر على القاريء أحيانا، بين الأصل بالعربية والترجمة إليها.

أما الحديث عن الشاعر والقصيدة فسأتركه للشاعر العراقي كاظم السماوي، الذي قدم لهما بشاعريته المرهفة وأسلوبه الشفيف:

«في منفاه استوكهولم تنهال ذكرياته، ويتراءى له وطنه في اغترابه.. أصداء، وصور المأساة الكردية، وفصولها الكابية الدموية، ورموزها شعراء وشهداء».

«قصيدته - ملحمته - مضيق الفراشات - تحلق عاليا لمعان ضوء ساطع وراء غيوم كردستان، هي في العراء.. وهو الآن أيضا في العراء، الواقف بين الوعي واللاوعي وقطباه الانسان.. والعالم.. وإصراره على منح الوجود - رغم العراء - للانسان وكردستان وهو يقرع الصمت، ويلج الطوفان والعيون العمياء، ويبارك مقبض الفأس ليهدم وليبني كل ما هو عنيف وباهر».

الهوامش :

١ - (لا أصدقاء سوى الجبال): عنوان كتاب في الشأن الكردي، ألفه كل من هاري موريس، وجون بلوج، ترجمه الى العربية روز آل محمد.

٢ - «نخلة سوريا»: إشارة الى الملك فيصل الأول، الذي جلبه الانجليز من سوريا ونصبوه ملكا على العراق.

٣ - «الصخرة البطلة»: إشارة الى الصخرة التي احتمى بها الشيخ محمود الحفيد في احدى معاركه ضد الانجليز حيث جرح الشيخ خلفها، فسميت بالصخرة البطلة منذ ذلك الحين.

وضع النقاط على الحروف

سمير عبدالرحمن هائل الشميري *

أعجبت كثيرا بأطروحات المفكر العربي طيب تيزيني في مقاله الموسوم بـ: هل تتحمل الجامعات العربية مزيدا من الاختراقات ؟!(١).
إنه بهذا المقال قد ألقى حجرا في الماء الآسن لتحريك الجمود والسكوت عن أوضاع الجامعات الأكاديمية والتنظيمية والمالية والأخلاقية في الوطن العربي.
نعم ، لقد تقهقرت المؤسسات العلمية والأكاديمية العربية ، وتراجعت أدوارها العلمية والتنويرية ، وتسيد التيبس الفكري والجمود والرتابة وقلة الابداع.

إذا كانت الجامعات في مراحل أولى من تطورها، قد شهدت حراكا قويا ، وإبداعا متميزا، وكان المثقفون والمبدعون ورواد العلم والثقافة قادتها، وتخرج في مؤسساتها شخصيات علمية وفكرية تركت بصماتها التاريخية الواضحة في حياتنا المعاصرة، حيث كانت تتفاعل مع حركة إيقاع المجتمع، وتفيد وتثري الحياة بعلمائها ومثقفيها وقادتها البارزين. فعميد الأدب العربي طه حسين، كان من الرواد الأوائل للجامعة المصرية، والذي أغنى المكتبة الثقافية العربية بالعلوم والمعارف، وبالأطروحات الفكرية والاجتهادية والنقد الجريء.. لقد بدأ خطواته الأكاديمية الأولى، بنقد التعثر والجمود وأساليب التلقين في المؤسسات التعليمية والجامعية المصرية، وأكد على الحرية الفكرية لأنه بدون الحرية والنقد لا نستطيع أن نخطو الخطوات السليمة الى الامام. (٢).

وعليه، فان من الاشكاليات التي وقعت فيها الجامعات العربية «اليوم» هو قلة النقد والتيبس الفكري والجمود. فبدلا من أن تكون الجامعات مصدرا من مصادر الحرية والفكر الجريء والنقد الهادف، ومصدرا للعلم والفكر والالهام والابداع، أصبحت تستهلك فقط ما ينتجه المفكرون والعلماء من خارج أسوار الجامعة، واكتفى (البعض منهم) بشرف الألقاب الأكاديمية والتي تم الحصول عليها بمراسيم وهبات، لا تمت بصلة بالابداع والابتكار والكدح الذهني المتميز.

لقد وضع الدكتور التيزيني النقاط على الحروف، عندما ركز على المعضلات الأكاديمية والأخلاقية التي أفسدت الحياة العلمية والأخلاقية في الجامعات العربية، وبسطها في نقاط ثلاث هي :

١ - انتزاع الاستقلالية العلمية والأيديولوجية للجامعات من قبل المؤسسات والمكاتب والأجهزة .. وفي سياق ذلك راحت جموع من «الأساتذة» تقتحم الحرم الجامعي دون أن يكون لديها الامكانات الضرورية للعمل العلمي الجامعي..

٢ - الهجرات الفردية والجماعية لكتل متسعة من الأساتذة الى جامعات تكفل لهم الكفاية المادية والكرامة الاجتماعية..

٣ - لجوء أعداد متكاثرة من الأساتذة والمؤسسات الجامعية لبيع أسئلة الامتحانات ومنح الدرجات العلمية مقابل «أعطيات» من الهدايا والمال أو المناصب.

إذا كنا ننادي بإصلاح الجامعات العربية، فالاصلاح يجب أن يكون شاملا في جميع الصعد العلمية والأكاديمية والإدارية ، وركيزة الاصلاح الأساسية في الجامعات العربية ،هو إعادة الاعتبار للأستاذ الجامعي، الذي أهدرت كرامته، بحيث يتم التدقيق عند القبول للجامعات الى نوعية العناصر العلمية المستقطبة الى هيئات التعليم العلمي والأكاديمي، وأن تكون من أساسيات القبول الكفاءة العلمية والعملية للأستاذ الجامعي، وترك الاعتبارات الأخرى جانبا بعيدا عن التحيزات ، ومثل هذا المعيار لابد أن يطبق على الطلاب الملتحقين بالدراسات الجامعية، حيث إن البعض منه تستهويهم الشهادة الجامعية أكثر مما تستهويهم العلوم والمعارف الأكاديمية. وفي هذا السياق نطالب بتحرير الأستاذ الجامعي من سطوة الجهاز الإداري والذي تحول من أداة لخدمة العملية التعليمية والأكاديمية الجامعية، الى جهاز معرقل للعملية التعليمية والأكاديمية الأمر الذي يؤدي الى إرباكات وإهدار للوقت للمتابعات والروتينات البسيطة والتي لا تحتاج الى ذلك الجهد والوقت في سبيل إنجاز المهمات.

إننا بشكل عام نعاني من أزمة ديمقراطية في بنيات العمل الأكاديمي والعلمي وتتجلى هذه الأزمة بصور شتى أبرزها في علاقة الأستاذ الجامعي بالإدارة وعلاقة الإدارة بالأستاذ، وعلاقة الطالب بالأستاذ وعلاقة الأستاذ بالطالب.

في الوقت الذي كان من الضروري أن تكون الجامعة منبرا حرا من منابر الديمقراطية ومصدر اشعاع للفكر والتنوير في نهضة وشموخ الممارسات الديمقراطية السليمة.

ولا نجانب الصواب إن قلنا أننا نعاني من انفصال وتباعد ما بين الأقوال والأفعال ، نعاني من تناقضات واسقاطات مختلفة، ولعل أبرزها «التناقض الوجداني» كما يعبر عنه علماء النفس. فالبعض من أساتذتنا الكرام، عندما لا يكونون في المواقع القيادية الأكاديمية، يكونون أكثر نقدا للنقائص والثغرات، وأكثر ديمقراطية في التعامل الانساني مع الآخرين (أصدقاء ، وخصوم)، وأكثر تسامحا وسعة صدر، وعندما يتسلمون مناصب قيادية أكاديمية تتغير سلوكاتهم، ويضيقون ذرعا بآراء الآخرين ويتحولون الى أعداء حقيقيين لأي إصلاح سديد، ولكل من يتجرأ على الحديث عن الفساد والنقائص والعشوائية ولكل من يجتهد في وضع النقاط على الحروف.

فإذا كان هؤلاء قادة المتنورين والمؤسسات الأكاديمية (البعض منهم) ، فكيف لنا أن نلوم البسطاء من الناس، وغير المتمدرسين في حالة ارتكابهم الأخطاء ، والتي قد تكون أحيانا دون قصد؟!

إن العلاقات الأكاديمية الداخلية قد تكون أحيانا ، مليئة بالحسد والكراهية، ولربما يكون ذلك ناتجا عن عدم المساواة

★ كاتب وأكاديمي من اليمن

والاختلالات في الحقوق والواجبات في الهيئات التعليمية والتمييز المستمر ما بين هذا وذاك وما بين هؤلاء وأولئك...، أو قد تكون استمرارا لعراكات قديمة تظل حبيسة النفوس.

لقد صور أحد الكتاب الساخرين حقد المثقفين على النحو التالي:

المثقف حين يصل الى كرسي السلطة يصبح أكثر قمعا وتسلطا، يتقمص دور الجلاد، ويتفنن في تعذيب ضحاياه.. وحقد المثقف لا يظهر على اللسان .. إنما يبقى مطمورا ومتوهجا مثل جمرة تحت الرماد.. فثقافته تساعده على اخفاء أحقاده، وعلى تضليل ضحاياه بالأفكار الجميلة ، والكلمات المعسولة ، وهو يظل يدعي النزاهة ويزايد باسم القيم الجميلة والأفكار النبيلة والمبادىء العظيمة، حتى إذا واتته الفرصة، تجلى على حقيقته.(٣).

وتغيب في أحايين كثيرة الرؤية الاستراتيجية في بعض الجامعات العربية، فضلا عن الارتجال والعشوائية والأزمة المزمنة في التنظيم والترتيب والتخطيط الإداري والأكاديمي.

فبدلا من أن تكون الجامعات مصنعا حقيقيا للأجيال ولتخريج وتأهيل المثقفين والمتمدرسين والفنيين والكوادر بأفرعها المختلفة، تحولت الى مؤسسات لهضم الكفاءات العلمية والأكاديمية ، وتخرج أعدادا من الكتبة الشبان بألقاب وشهادات علمية ركيكة المعارف والأداء، وفي أحايين تهضم المبدعين والموهوبين من الأساتذة والطلاب، حيث تمنع الكفاءات الأكاديمية الرفيعة من دخول الحقل الأكاديمي، بحجة عدم وجود شواغر، أما السبب الحقيقي والدفين عند أصحاب الشأن هو الخوف من الكفاءات العلمية المتميزة. وليس بغائب على أحد، من أن المؤسسات الأكاديمية العربية، تزخر بكم هائل من القوانين واللوائح والتعليمات والحقوق والواجبات للأساتذة والطلاب، ولا تجد طريقها للتنفيذ، ما عدا النذر اليسير منها، حيث يتم التعامل معها بانتقائية شديدة ،وتطبق حسب الأمزجة والاتجاهات ،وليس على أساس الأنظمة والقوانين. فالواجبات كثيرة ويتم التشدد حيالها الى درجة تصل أحيانا الى مستوى من التعسف والضيم، أما الحقوق فيتم التلاعب بها وتطبق حسب الأهواء والأمزجة.

فالجامعات العربية لابد أن تكون من المؤسسات التحديثية في المجتمعات العربية المعاصرة، وحصونا قوية من حصون النهوض الحضاري والتحديث المجتمعي، حيث تحولت بعض المؤسسات الأكاديمية من أداة تحديث الى أداة تدجين وجمود، الأمر الذي أعطى أساسا للمتزلفين في التمدد والتسلق على حساب المقاييس والأعراف العلمية والأكاديمية.

إن الجامعات العربية تحتاج الى إصلاح سريع وحقيقي دون تباطؤ حيث إن الجامعات تعاني من عثرات ومصاعب جمة ولعل أبرزها:

١ – ضعف أداء الإدارة والتنظيم والتخطيط.

٢ – عدم امتلاك رؤية استراتيجية حقيقية لعمل المؤسسات الأكاديمية.

٣ – انفصال الجامعة الجزئي أو الكلي عن المجتمع ومشاكله ومتطلباته.

٤ – التدخل في شؤون الجامعات العربية من جهات غير جامعية، مما أفقدها الاستقلالية، وأضعف هيبتها العلمية والأكاديمية.

٥ –ضعف القاعدة العلمية والبحثية والأكاديمية لأسباب عدة.

٦ – ضيق مساحة الحرية والممارسات الديمقراطية.

٧ – سوء التدبير وتبذير الامكانيات العلمية والمادية في أمور بعيدة عن العمل الأكاديمي العلمي الحقيقي.

٨ – ضعف القيم والمبادىء الديمقراطية وعدم فاعلية المؤسسات المدنية الحديثة في الجامعات العربية، مثل النقابات والتي تحولت من أداة للدفاع عن حقوق وكرامة منتسبيها الى أداة لمصادرة حقوقهم وتمييعها.

٩ – ضعف القاعدة المادية التجهيزية الحديثة لبعض الجامعات العربية، فبدلا من تجهيز الكليات والمؤسسات العلمية بالأدوات والمختبرات والكمبيوترات والتقنيات الحديثة ، يتم منحها لأقسام في إطار الجامعات، وتهمل مواقع العمل الأكاديمي وتحرم من هذه التجهيزات.

١٠ – ضعف روح التسامح ، حيث تتحول التباينات والاختلافات في بعض الهيئات الأكاديمية الى عراكات عنيفة توظف فيها النعرات الحزبية والمناطقية والعشائرية والشللية.. أو أحيانا يتحول التباين من تباين بسيط، يمكن حله بالطرق الديمقراطية السليمة الى تباين عويص ومعقد.. الأمر الذي يضعف من روح التسامح والمكانة الأكاديمية للجامعات.

١١ – احتقار بعض الكتبة للعمل الذهني والفكري، واعتباره عبثا لا فائدة منه.

١٢ – التعيينات الأكاديمية غير السوية،والتي تكون بعيدة عن الكفاءة والقدرة والموهبة، تعطي هذه التصرفات زادا لمزيد من التفتت والتراجع في العمل العلمي والأكاديمي، مما أدى الى تحول العمل الأكاديمي الى مجرد أشغال إدارية روتينية.

١٣ – التناقض بين حزم القوانين والقرارات وتطبيقاتها على أرض الواقع.

١٤ – ضعف مبدأ الحوافز والتشجيعات للأعمال العلمية والأكاديمية المتميزة مما أدى الى خلق نوع من الاحباط في نفوس المشتغلين والمبدعين في مجالات العمل الأكاديمي أو ذهاب الحوافز والتشجيعات لغير مستحقيها.

١٥ – ضعف التطبيق للوائح والقرارات الخاصة بالتعيينات للأساتذة وكذا بالنسبة لسياسة قبول الطلاب في الجامعات ، مما أدى الى التحاق أعداد من الأساتذة والطلاب بالجامعات من غير الأكفاء، وبالتالي أثر هذا المسلك بشكل سلبي على العمل العلمي والأكاديمي .

١٦ – ضعف الأداء الأكاديمي في بعض الجامعات أو بعض المؤسسات الجامعية، وتحولت بالتدريج مؤسسات العمل الأكاديمي الى الرتابة والجمود والتيبس الفكري والابداعي، وهذا الوضع ساعد كثيرا على استمرار البعض في مزاولة الأساليب التلقينية والتدريسية العتيقة والجامدة.

١٧ – ضعف مبدأ الثواب والعقاب.

الهوامش :

١ – طيب تيزيني : « هل تتحمل الجامعات العربية مزيدا من الاختراقات». نزوى ـ عُمان . العدد (١٦)، أكتوبر ١٩٩٨ ، ص ٢٥٥ – ٢٥٦.

٢– أنظر مثلا أ.د. طه حسين ، في الأدب الجاهلي . دار المعارف ، مصر . د.ت . ص ٧ – ٤٥.

٣ – عبدالكيم الرازحي، «مقاولو الثقافة وثقافة المقاولات». الشورى ـ صنعاء . العدد (٢٤٧)، ١٩ـ١٠ـ١٩٩٧م، ص ١٢



النادي الثقافي .. تعيين .. انتخاب

طالب المعمري

عقدت إدارة مجلس النادي الثقافي يوم الثلاثاء ١٩٩٥/٥/٢ اجتماعا عاما دعت إليه المثقفين والمهتمين بنواحي الأدب.

وقد تدارست الهيئة الإدارية للنادي مع الحضور جملة من القضايا التي تشغل بال الأدباء والمثقفين وقد تطرق الحديث الى السبل الكفيلة بتنشيط دور النادي كواجهة ثقافية والأسباب التي تحكم هذا التواصل.

وما طرحته الهيئة الإدارية في هذا اللقاء وما تمت مناقشته يعتبر مهما من أجل النهوض بالحقل الأدبي والثقافي في سلطنة عمان.

رغم أن الأيام ذهبت بما تمت مناقشته أدراج الرياح. وسأوجز في النقاط التالية ما نوقش:

١ – تفعيل دور النادي ليكون مؤسسة ثقافية بمستوى الطموحات والآمال المرجوة منه.

٢ – ضعف مشاركة الأدباء والمثقفين . لماذا؟

٣ – تحفيز الطرفين : إدارة النادي والأدباء والمثقفين والكتاب ليكون بينهم روابط أكثر حميمية تجعل النادي يتقارب ولو قليلا من مسماه الثقافي.

٤ – ربط النادي بطموحات الأدباء والمثقفين ليكون لهم مقرا يلتقون فيه. ويهمسون باحتياجاتهم البسيطة والمتمثلة في :

أ – نشر أعمالهم أو تشجعيهم على النشر.

ب – تبني شراء عدد من إصداراتهم.

ج – وضع اصداراتهم ضمن مكتبة النادي.

د – ربط النادي بالأسر والأندية والاتحادات الثقافية العربية. مما قد يسهل التعريف بهم وبإصداراتهم على الساحتين المحلية والعربية. كما أن وجود النادي.ودوره الحقيقي يسهل مخاطبة الجهات العربية والأجنبية في دعوة هؤلاء المثقفين والأدباء في حالة قيام مهرجانات للشعر والقصة وبقية المناشط الثقافية وهذه الصفة مفتقدة في أنشطة النادي منذ تأسيسه حتى الآن.

هـ – تنشيط وتفعيل دور النادي من أجل إقامة مهرجانات القصة والشعر والندوات والاستضافات وفق مخطط مدروس بعيدا عن الأهواء والأمزجة.

ما طمح إليه حضور ذلك اليوم يتمثل في نقطة واحدة مهمة وأساسية وهي:

اختيار أعضاء مجلس إدارة النادي الثقافي. فالطريقة الحالية في تعيين الأعضاء. أكل عليها الدهر وشرب. وقد ناقش ذلك الاجتماع بأغلبية الحضور والحقيقة بكلية الحضور ضرورة: الانتخابات السرية والمباشرة لهيئة أعضاء مجلس إدارة النادي.(مثل الأندية الرياضية ــ الفرق الرياضية ــ الاتحادات الرياضية ــ غرفة تجارة وصناعة عمان.. الخ) بالتالي فإن الانتخابات ستأتي بإدارة أعرف بشؤون احتياجاتها ومتطلبات الوضع الثقافي. وليس إدارة معينة وأعضاؤها غير متفرغين. فالأعمال التطوعية غير المتقاربة أو غير المتجانسة مع طموحات المتطوع تفقد وهجها.

خصوصا ان فاقد الشيء لا يعطيه.

بعد هذا المطلب الذي سجل في محضر ذلك اليوم الثلاثاء ١٩٩٥/٥/٢م.

عينت إدارة جديدة يوم ١٩٩٨/٤/١٥م.

ودارت الأيام نفس دورتها.

حوارات صالون الفراهيدي وحكاية شعبية عُمانية

حظيت المنتديات الأدبية، العامة منها والخاصة، باهتمام الباحثين في علوم الأدب وتاريخه، وكانت عقبة الدارسين لها هو قلة ما يوثق لهذه المنتديات التي كان يؤمها الأفذاذ. من هنا يأتي كتاب (حوارات صالون الفراهيدي) كخطوة ريادية للتوثيق، من أجل ذاكرة عربية واعية.

وقد أشرف على الكتاب وقدم له السيد عبدالله بن حمد بن سيف البوسعيدي، سفير سلطنة عمان لدى جمهورية مصر العربية، وصاحب فكرة هذا الصالون الأدبي، الذي يحتفي بنابغة العرب الخليل بن أحمد الفراهيدي، الفريد في الحقل اللغوي والنحو وعلم العروض، كما أشار د. كمال بشر في أعمال الحلقة الأولى من المنتدى والتي أقيمت في ٢٩ أكتوبر ٩٦، ورعاها الأمين العام للجامعة العربية د. عصمت عبدالمجيد وأدارها وزير الثقافة السابق د. أحمد هيكل، وشارك فيها الأساتذة سعيد بدوي ومحمد حماسة عبداللطيف وأحمد عفيفي.

وإذا كانت الحلقة الأولى قد حملت عنوان الخليل بن أحمد الفراهيدي وجهوده في الدراسات اللغوية العربية، فإن الحلقة الثانية تناولت الدلالات الحضارية لموسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب، بينما تركزت الحلقة الثالثة حول المدائح النبوية في الشعر العربي وتدارست الحلقة الرابعة والأخيرة في الكتاب (يونيو ٩٧) التواصل الحضاري بين مصر وعُمان.

وقد حملت قائمة الباحثين المشاركين في المنتدى وحلقاته أسماء بارزة منها محمود علي مكي وعلى الدين هلال وفاروق شوشه ومحمود فهمي حجازي وصلاح فضل وأحمد درويش ومحمد صابر عرب ويونان لبيب رزق وجمال زكريا قاسم، وإن شكل غياب الاسهام العماني علامة استفهام، خاصة مع وجود مراجع هامة متاحة بمكتبات السلطنة للباحثين في جامعة السلطان قابوس، تتيح الفرصة لتحقيق مساهمات رفيعة في هذا المنتدى الهام. وقد أخرج الكتاب ورسم غلافه الفنان صلاح بيصار.

وفي مقدمة الكتاب تأكيد على حاجتنا الشديدة الى مواجهة تحديات حضارية تسعى الى الهيمنة الثقافية تحت مسميات براقة مثل العولمة قد تؤدي في نهاية المطاف الى محو الخصائص المميزة التي تماسكت من خلالها حضارات الشعوب على مدى قرون طويلة، وفي مقدمتها حضارتنا العربية الاسلامية التي ساهمت في اخراج العالم من الظلمات الى النور، وكانت جسرا رئيسيا بين الحضارات العريقة التي استقبلتها وتمثلتها في وعي وتسامح، وبين الحضارات الحديثة التي غذتها وأمدتها بمشاعل البحث عن الحقيقة والاهتداء الى القيم السامية.

* * *

منذ نشأته، يتابع مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، إصدار مطبوعات هامة، يحرص الباحثون في الدراسات الفلوكلورية على اقتنائها، والمأثورات الشعبية هي المطبوعة الأهم لهذا المركز، والتي تغطي جوانب مهمة من بينها دراسات ومراجعات، إضافة الى المرويات التي تقدم زادا ثريا من الأدب الشفاهي في منطقة هامة من عالمنا العربي.

ولا يكتفي المركز بنشر تلك المواد والكتب باللغة العربية، بل يقدم بعضها بالانجليزية ربما لمساعدة المهتمين بثقافة الخليج من البحاثة بغير العربية، وربما لتوثيق دراسة هامة قدمها أحد أبناء الخليج، مثل الدراسة التي أعدها مشاري عبدالله النعيم عن دراسة حالة للبيت التقليدي بالهفوف. السعودية، في ٢٥٠ صفحة موثقة بالصور والخرائط الهامة والتي تعد نموذجا لدراسة ما يقول عنه الباحث في مقدمته: النمط المعماري الذي اجتاحته عصرنة المدن العربية.



أجمل ما قرأت في المأثورات الشعبية (العدد ٤٩، السنة ١٣)، هو تلك الحكاية الشعبية العمانية عن الصياد واليهودي والخاتم، وجمعها يعقوب يوسف السناني، تحكي عن فقير يعثر على خاتم سليمان، الذي يحقق كل امنيات البشر، إلا أن اليهودي يغتصبه منه، بعد ما أعيته الحيلة في شرائه أو استبداله، وتأتي حيوانات الفقير (كلبه وقطه وفأره)، والتي كان يعدها جزءا من أسرته، لتخاطبه كما في حكايات كليلة ودمنة، وتتفق - وهي التي لا تتفق أبدا - لاسترداد الخاتم، واعادته لصاحبه، الذي يقول فرحا: إن لكل شيء نفعا في هذه الدنيا، فهذه الحيوانات نفعتني وأعادت لي الخاتم دون حرب أو خلاف.

أما اليهودي فقد استيقظ في الصباح ولم يعثر على الخاتم فتذكر قول الفقير حينما قال له أن الله أعطاني الخاتم وهو الذي سيعيده، وأدرك أنه ظلم الرجل الفقير وأنه لم يكن له حق في الخاتم.

مدارات العـــزلة

مبارك العامري وفن الرواية القصيرة

محمد عبدالحليم غنيم*

صدر كتاب «مدارات العزلة» للكاتب العماني مبارك العامري عام ١٩٩٤ لأول مرة ، فتناولته الأقلام في عروض صحفية هنا وهناك ، اتفقت جميعها على أنه مجموعة من النصوص لا ترقى الى الرواية كنوع أدبي، وفي الوقت نفسه ليست قصصا قصيرة بالمعنى المعروف لهذا المصطلح. وليس هذا الاتفاق في واقع الأمر دليلا على صحة هذا الحكم النقدي، لأنه مبني على رؤية مسبقة تنظر الى المؤلف على أنه شاعر أقحم نفسه في مجال ليس من حقه أن يقتحمه، فكيف يتاتى لشاعر أن يكتب الرواية أو القصة القصيرة؟! هذا من ناحية أما الكتاب نفسه فيثير إشكالية النوع الأدبي ، فنحن أمام نص خارج على إطار الأشكال السردية التقليدية ، مما يصعب على الكثيرين تصنيفه، ومن ثم استيعاب قيمه الجمالية. وهو ما حدث مع الذين تناولوا مدارات العزلة.

وتهدف هذه القراءة الى رد الاعتبار لهذا الكتاب، الذي أراه – أي مدارات العزلة – رواية قصيرة تستعين بتقنيات القصة القصيرة والسيرة الذاتية، والشعر، ثمة تداخل لأنواع أدبية متباينة ، تشكل في الأخير بنية النص السردي، وعلينا أولا أن نوضح مفهوم الرواية القصيرة ، فهذا المصطلح يعني «ذلك العمل النثري الفني الذي يحقق التوازن الواعي بين الايجاز الدقيق والتوسيع المطلق، وهما العنصران اللذان يسمح بهما فن الرواية القصيرة بشكل واضح. وهو فن يستفيد بأحسن ما في القصة القصيرة والرواية معا من عناصر ومقومات » وهي فوق ذلك – أي الرواية القصيرة – متصلة بطريقة موحية بالتراجيديات القديمة ، فيما يخص بساطتها وحتى طولها، ويحدد لها النقاد عدة خصائص تشكل مزيجا من خصائص الرواية والقصة القصيرة ، مثل وحدة الانطباع والوصف الموجز وحرية الزمن واللغة الدالة المعبرة والفكرة الجادة الثرية وتناول نوعية خاصة من الأبطال.

تتدرج – إذن – مدارات العزلة تحت فن الرواية القصيرة، فعلى مستوى الشكل يقسم المؤلف الكتاب الى خمسة فصول، يأخذ كل منها رقما ما وعنوانا في ذات الوقت هي : تخوم الصمت – الشرارة الأولى – انكسار الضوء – عنق الزجاجة – جمر السلالات، ثم تذيل هذه الفصول الخمسة بثلاث لوحات، تأخذ كل لوحة عنوانا خاصا أيضا: الخروج من الشرنقة – اغتيال حلم – احتضار. وواضح أنها جميعا عناوين ذات صياغة شعرية ورمزية تلائم القصة القصيرة أو القصيدة الشعرية وتشكل النصوص الخمسة الأولى بناء روائيا متماسكا ، يلعب فيه الراوي وهو أيضا الشخصية الرئيسية دورا مهيمنا في الأحداث، فيختزل من خلال وجهة نظر ذاتية الشخصيات الأخرى والأحداث في رقعة ضيقة هي في الأساس ذاته ، رغم تعدد الأماكن الجغرافية في النص.

يأتي الفصل الأول (تخوم الصمت) بمثابة التمهيد للأحداث والصراع، فنتعرف بالكاد على بعض الملامح الداخلية للراوي، البطل، فثمة رجل يصل الى مبنى المطار قبل موعد إقلاع الطائرة بوقت طويل نسبيا، يتأمل كل شيء حوله يكبله الصمت، رغم ضجيج المدينة حوله تلك المدينة التي سئمها، لكن صوتا داخليا يدعوه أن يمزق جدار الصمت، فيستغيث بمقولة الروائي الياباني ياسوناري كاواياما «أما الصوت فلا يمكن أن نلاحقه، ولا نستطيع أن نقبض عليه.. يتعذر الامساك به قبل الزمن، مثل الحياة ذاتها.. وتستدعي الذاكرة الجدات العمانيات في بعض قرى عمان وهن يأخذن كتلة الرصاص المنصهر في إناء الماء فيخرج في شكل غريب يشبه الوحش أو الطيور أو البشر، ثم تعلق على صدر الطفل المريض، وذلك لطرد المرض، لأن سبب المرض خوف الطفل من ذلك الكائن الذي تشكلت قطعة الرصاص على هيئته ويبدو لنا أن الراوي

★ كاتب من مصر.

باستدعائه هذه الأسطورة يحاول أن يطرد الصمت أو يخرج من مدارات عزلته واغترابه (ذات مرة أحسست بوميض غريب ينبثق من أعماقي وكان صوتا يشبه ذلك الصوت الذي غادرني أن أعود لأعب هواء ناقصا في ردهات الضجيج.. ذلك الصوت كان يحثني على اغلاق أبواب الصمت والوحدة وفتح نوافذ جديدة مشرعة على فضاء مدينة لا تعرف الهدوء) ص ٢٣ . الراوية.

في الفصل الثاني (الشرارة الأولى) يحاول الراوي أن يخرج من عزلته فيتم له ذلك فيكون لقاؤه بامرأة يراها لأول مرة أثناء صعوده الى الطائرة، التي يعود بها الى الوطن وهكذا تكون هذه المرأة بمثابة الشرارة التي تشعل نار الصمت في داخله فيخرج عن مدار عزلته «باريس مليئة بنساء رائعات، ملكات جمال حقا، ولكن لا أتذكر أنني شعرت نحو إحداهن بأي انجذاب كهذا، ولم تتمكن أية واحدة منهن أن تدخل عالمي وتخوض في دمي مثلما يحدث لي في هذه اللحظات وأنا على وشك الرحيل» الرواية ص٢٢.

وفي الفصل الثالث «انكسار الضوء» صارت الشرارة ضوءا، فتم التعارف بين الراوي البطل نبراس الغزوي والمرأة الجميلة ذات النكهة الشرقية عروب كانت عائدة في نفس طائرة نبراس الى أرض الوطن، إنها في باريس تدرس الأدب الفرنسي حيث تقوم بإنجاز بحث عن بودلير الشاعر الفرنسي المشهور:

– سأكون مسرورا لو تعرفت على اسمك.

– اسمي عروب،وانت؟

– نبراس.

«أيها الأسلاف الرابضون في أغوار النفس، آن لي أن أطيح برؤوسكم ، وأن أتحرر من سجونكم وأقبيتكم. آن لي أن أنفض الغبار المتراكم، على صدري وأحلق كالعصافير في الفضاء بملء إرادتي» الرواية ص ٣٢. ولكن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن، إذ ينكسر هذا الضوء في نهاية المطاف ، فعروب التي واعدته على الاتصال الهاتفي، واللقاء لم تف بوعدها، طوال ثلاثة أشهر مما اضطر نبراس الى العودة الى باريس مرة أخرى وهناك يبحث عنها دون جدوى ، ثم يقع مريضا.

وفي الفصل الرابع (عنق الزجاجة) يعلم نبراس من صديقه العماني الذي كلفه بالبحث عن عروب، إنها أي عروب تزوجت مرغمة من شخص لا يرقى الى مستوى تفكيرها وثقافتها وروحها وجمالها.. حاولت الفرار بجلدها ولكنهم تكالبوا عليها كتكالبهم على القصعة وسدوا أمامها كل الطرق، والأنكى من ذلك أن عروب انتحرت ليلة زفافها ، نعم وتحول جسدها الى نافورة من الدماء ، هكذا تصف سطور الصديق مأساة عروب أما نبراس فيقف بجواره الأصدقاء الذين تعرف عليهم في باريس ، كريم العراقي ومصطفى وابراهيم المغربيان ، فينجحون في إخراجه من أحزانه ومساعدته على الشفاء من مرضه ، ثم يأتون له بسوزان الفرنسية التي تدرس الأدب العربي أيضا ، فيشتعل الحب في صدره: «تأملت سوزان ، وجه مضيء كالقمر، ساعدان بضان، عينان نجلاوان وجسم يميل قليلا الى الامتلاء ، كانت عيناي تتحاوران مع عينيها ، تقولان كلاما هامسا عذبا ودافئا عجز اللسان أن يقوله ، أعقل يا نبراس الغزوي ، أعقل، شد اللجام حتى لا تجمح بك الخيل وتقع، هل نسيت ذلك الألق الشرقي..؟ هل نسيت عروب؟ وهل نسيت يا نبراس .. هل نسيت». الرواية ص ٤٧.

وفي الفصل الخامس «جمر السلالات» يعود نبراس الغزوي بسوزان الفرنسية يرافقها في ربوع ظفار حيث تدرس اللغة الحميرية موضوع بحثها، وأثناء العودة الى مسقط تفلت عجلة القيادة من يد نبراس، فتسقط السيارة في حفرة محاطة بالرمال، ويدخل نبراس المستشفى وتحيطه سوزان بحنانها، ولكن تحين لحظة الوداع فتسافر وحدها الى باريس، ويعود هو الى منزله ليفاجأ بصوت عروب مسجلا على مسجل التليفون (آنسر ماشين) وعند ذلك يشتعل جمر السلالات في دمه، فيذهب الى البحر لائذا ، مثل مسعود المحصي الذي قابله ذات يوم في هذا المكان، ولكنه يجد صديقه عزان فيطلب منه أن يدله على قبر عروب ليضع عليه باقة من ورد حمراء ملفوفة في ورقة. «وفي الطريق سألني عزان:

– ما سر تلك الوردة؟

– كتبت فيها مقاطع شعرية وأهديتها لعيني عروب.

– لم نعهدك شاعرا بل باحثا انثروبولوجيا. متى نزل عليك الالهام». الرواية ص ٥٨. ، ثم يكتب رسالة الى سوزان وأخرى الى الأصدقاء في باريس، ثم يسافر الى باريس وهناك تكون المفاجأة التي تنتظره حيث تدعوه سوزان الى حفل صغير بمناسبة حصولها على الماجستير، لتفجر مفاجأتها عندما تقدم له وللأصدقاء خطيبها الشاب

عازف الجيتار «جان» فما كان من نبراس إلا أن قرر العودة الى عُمان في اليوم التالي:

«... لم تمر إلا أيام قليلة على مجيئك

– إنه قرار نهائي لا رجعة فيه

سأل ابراهيم:

– ما السبب؟

– الوطن أولى بنا»

ترانا أطلنا العروض وما هذا الا لنثبت أننا أمام نص متماسك يشكل في مجموعه بناء سرديا معروفا هو فن الرواية القصيرة. وقد طعمه مبارك العامري بتقنيات الشعر.

وعندما نقول تقنيات الشعر لا نقصد استعانة الكاتب بلغة مجازية تصويرية فحسب بل اننا نقصد هنا تداخل الشعر بوصفه بناء استعاريا تقوم بنيته على مبدأ المشابهة فثمة مقاطع في الرواية توقف حركة السرد الخطية أو تتحرك بحرية في إطار زمني متغير مما يقربها من بناء القصيدة القائم على التداعي ، فالعلاقة بين المشاهد السردية ليست علاقة سببية ، بل علاقة كيفية ، ولهذا فالبنية الغنائية (الشعرية) الأساسية بنية مكانية، نلحظ ذلك بوضوح في الفصل الأول «تخوم الصمت» حيث يقل السرد وتتجاوز المشاهد الوضعية والشعرية. على أن أهم التقنيات الشعرية في مدارات العزلة أن للراوي مؤدي الكلام حضورا طاغيا وتأثيثا للأشياء عبر مصفاته الخاصة وعبر علاقة التأمل الجمالي التي تربطه بالعالم، انه لا ينقل لنا الأشياء في وجودها الخارجي الموضوعي بقدر ما يلونها بعاطفته حتى تتحول أعماقا وتدخل في سياق بنية مجازية.

ومع ذلك يبقى تأكيدنا أننا أمام رواية قصيرة تتبدى فيها بوضوح الخصائص الجوهرية لهذا النوع، فثمة وحدة انطباع يتمثل في هذا الجو المأساوي الانعزالي الذي يشعرنا بغربة الانسان أو البطل على الأقل وثمة أبطال غير عاديين، نبراس الغزوي ذلك المثقف المغترب داخل الوطن وخارجه وكذلك أصدقاؤه الثلاثة كريم العراقي المسكون بألم الشعب العراقي ومصطفى وابراهيم المغربيان حيث يجسدان الاغتراب الجسدي والنفي عن الوطن. أما عروب فما هي إلا وجه الورقة المقابل لنبراس الغزوي، بل اعتقد أن انتحارها بديل لانتحاره.

أما سوزان الفرنسية فلا نستطيع أن نقول إنها بطلة غير عادية، لكن يكفي أنها أشعلت جمر السلالة في نبراس فأسهمت في عودته الى مدار العزلة وثمة حرية في استخدام الزمن ، فرغم أن الأحداث تسير سيرا خطيا في النهاية ، فإنه يمكن القول أن الراوي كان يعتمد كثيرا على التداعي، فيعود بالزمن الى الوراء بل كان يستبق الأحداث أحيانا وثمة وصف موجز دقيق يغني عن صفحات ، وثمة لغة معبرة دالة تكاد تكون شعرا ، توسع بمجازاتها فضاء اللغة مما يثري الدلالة وأخيرا تعالج الرواية فكرة جادة هي عزلة المثقف ، رغم أن العالم أصبح قرية صغيرة، ولكن تبقى العزلة اختيار أو قدر كل مثقف جاد وحقيقي.

وإذ نصل الى هذه النقطة أو العنصر في الرواية ، نشير الى أن اللوحات الثلاث الأخيرة (الخروج من الشرنقة واغتيال حلم والاحتضار) التي ذيل بها الرواية ، تبدو لنا شديدة الالتصاق بها، حيث تؤكد على فكرة العزلة والاغتراب، وتشترك معها في الايقاع والجو والنغمة.

وفي ختام هذه القراءة نود أن نؤكد أيضا أن مبارك العامري على وعي فني بما يفعله في مدارات العزلة وأدبه عامة من تجريب وفن، وهنا أقتبس الفقرة التالية التي جاءت على لسان السارد في روايته التالية «شارع الفراهيدي»، وذلك من خلال استحضاره لرأي صديق مهتم بالأدب، لعله المؤلف – مبارك العامري – نفسه إذ يقول إن الأعمال الروائية المتميزة اليوم هي تلك التي تستشرف آفاق التجريب، فتندغم وتتفاعل مع أنواع فنية وأدبية أخرى ، وتسري في شرايينها دماء جديدة آتية من منابع الفكر والعلوم الانسانية والتطبيقية – لتجسد في النهاية كيانا جميلا تتناغم في جنباته شتى الألوان ، والأصوات والحركات ، وهذا ما رأينا الكثير منه في مدارات العزلة.

من هو أبومحمد العماني

بنعلي محمد بوزيان بنعلي★

مقدمـــة :

بالنظر الرصين في مصنفات العمانيين القدامى، نتبين أمامنا مشاركتهم في بناء الثقافة العربية الاسلامية، مشاركة بلغوا فيها شأوا لا يستطيع أحد أن يجحده ولو أراد. فقد سبروا أغوار التفسير والحديث، وتضلعوا بالأصول والكلام والفقه، وبرعوا في اللغة والتاريخ، وتفوقوا في الابداع بشقيه المنظوم والمنثور ... غير أنني لاحظت منهم بعد مخابرة ومعاشرة. فتورا في الاهتمام ببعض فروع ومباحث علوم القرآن، وقصدي الى علم القراءات وما إليه، حتى اذا بلغنا سنة (١٩٩٧م) ظهر في معرض عمان الدولي [١] كتاب يحمل عنوان «القراءات الثماني للقرآن الكريم». وضعه رجل عماني اسمه : الحسن بن علي بن سعيد العماني، وكنيته أبو محمد [٢].

أقول : رجل عماني لأنني لم أعرفه من جماع مقدمة التحقيق التي تخصص عادة للتعريف بصاحب الكتاب ورصد مسيرته العلمية. واستيعاب مراحلها ومراتبها، حتى تظهر ملامح صورته واضحة القسمات أمام القراء، ولم يزد المحققان الفاضلان في تقديمه لنا على كلام ضئيل دونك نصه: «... نزل مصر بعد الخمسمائة ... ومن شيوخه أبوالحسن علي بن زيد بن طلحة.. ولم نهتد الى ترجمته.. وللعماني كتاب في الوقوف لم يصل إلينا.».

وليس هذا الكلام من جنس ما قل ودل حتى ننغمر في تفسيره وتأويله. ولكنه كلام يحتاج الى آخر يسنده ويقويه، وذلك ما سأحاوله مساهمة مني في إبراز جهود العمانيين في علم القراءات من جهة، واعترافا بفضل هذا البلد الكريم، وحبا لأهله الطيبين الذين صادقتهم فصدقوا، وعاشرتهم عقدا من الزمان فلم أر منهم إلا حميا كريم المعشر، رقيق المحضر، ولعلي بهذا أصحح نظرتي أولا، وافتح باب الكشف عن بعض أسرار هذا الرجل، عسى أن يلجه من أراد من بعدي، وفي يده مصباح أنور مما في يدي الآن.

التعريف بأبي محمد:

ولنبدأ أولا بالاقتراب من القرن الذي عاش فيه، لم نصادف أحدا ممن ركب متن الشك في عمانيته، بل إنه لا يقدم إلا ممهورا بالعماني!

لقد ذكر المحققان أنه نزل مصر بعد الخمسمائة وكان ابن الجزري أكثر تحديدا بقوله : «وقد كان نزل مصر، وذلك بعيد الخمسمائة.. [٣] وذكر صاحب كشف الظنون أنه توفي في حدود (٤٠٠ هـ) [٤] ونقرأ في مكان آخر أنه توفي في نحو (٦٦٩هـ) [٥].

وهذه ــ كما ترى ــ تواريخ موغلة في التفاوت لا يستطيع الحاذق الماهر أن يؤلف بينها أو يقرب أطرافها، لأنها تتدحرج في خط زمني ينيف امتداده على القرنين ونصف !! وليس لنا إلا أن نزكي أحدها ونفند ما عداه ونلفظه، وذلك أمر يحتاج الى بينة موضوعية سنتمكن - إن وجدناها. من سد فجوة سحيقة، وتصحيح خطأ تاريخي فادح.

وبعد البحث الدؤوب، والتحري المتواصل، كدت أرضى من الغنيمة بالاياب، الى أن قرأت جملة في أحد كتب اللغة تقول: حكى العماني عن ابن هشام [٦] فلما استبنت أن العماني هو نفسه أبومحمد المبحوث عنه، وجهت الانتباه الى البحث عن ابن هشام، هذا الذي حكى عنه صاحبنا، ولم يلقه، ولم يأخذ عنه!

إنه محمد بن أحمد بن هشام بن ابراهيم بن خلف السبتي الأندلسي، نحوي، لغوي، مشارك في بعض العلوم، عالم بالأدب ... سكن سبته .. قال ابن الابار : وجدت الأخذ عنه والسماع منه في سنة (٥٥٧هـ). توفي باشبيلية عام (٥٥٧هـ) [٧] وحدد صاحب معجم المؤلفين وفاته في (٥٧٠هـ) [٨]. بينما تقدمت بها الموسوعة المغربية الى عام (٥٥٧هـ) [٩].

وتلك تواريخ متقاربة لا تطرح مشكلا البتة بقدرما تشجع على السير في ركاب من أرخ لموته بحوالي (٦٦٩هـــ) لأن العماني كان - كما سنرى - ينقل عن ابن هشام - رحمهما الله -.

ولا نقدر على الاقتراب من حياته أكثر من هذا القدر، ذلك أن كتب التراجم والطبقات والأخبار أغفلته إغفالا مريبا حال دون اقتحام تفاصيل نشأته، وأولويات دراسته، ومسيرته العلمية طالبا ومطلوبا، ومواطن وروده وصدوره، ومقر وفاته وعدد كتبه .. الخ.

وشكرا لشمس الدين أبي الخير محمد بن الجزري (توفي ٨٣٣هـ) الذي خص له ترجمة نافعة على قصرها، يقول : «الحسن بن علي بن سعيد، أبو محمد، العماني المقريء، صاحب الوقف والابتداء، امام فاضل، محقق. له في الوقوف كتابان أحدهما (....) [١٠] والآخر المرشد، وهو أتم منه وأبسط، أحسن فيه وأفاد...» [١١] ولعل كل الذين ترجموا له من بعده استندوا عليه، ورجعوا إليه [١٢].

أما الزركشي فقد عده من أشهر المؤلفين في وقوف القرآن [١٣].

وأما أبوالحسن علي بن محمد السخاوي المتوفى عام (٦٤٣هـــ)، وهو من معاصري العماني، فأورد في كتابه «جمال القراء وكمال الاقراء» نماذج من آرائه في الوقوف ثم عقب عليها محللا ومناقشا [١٤]، مما يوحي بقوة أن العماني عاش في مصر، وأن مؤلفاته كانت مشهورة متداولة في حينها.

والظاهر من خلال التحليات والنعوت

★ كاتب من المغرب.

التي خلعها عليه ابن الجزري : (مقرىء، امام ، فاضل، محقق) أننا أمام عالم مرموق ، متضلع بعلوم القراءات حتى نسب إليها واختص بها، ثقة ، أمين. وإذا عززنا بصفة الحافظ [١٥] وثقنا في تفوقه وبروزه وسعة اطلاعه . وما أظن أن في هذه الصفات الدالة مبالغة أو غلوا، إذ لم نسمع عن ابن الجزري إلا كل خير!

مؤلفات أبي محمد:

إن الحديث عن أي عالم مشارك دون مؤلفاته حديث ناقص كالطعام المسيخ، وكلام مشوه لا يقبله إلا مضطر، ولذا رأيتني أشتد وأحتد في طلب إضافة مميزة لكتابه القراءات الثماني المتداول، فوجدت له ثلاثة كتب أقدمها فيما يلي:

أ - في القراءات :

* كتاب المغني :

وموضوعه معرفة وقوف القرآن الكريم، ولا أعلم أن أحدا ذكره أو أشار إليه أو حدد مقرا لوجوده في الخزانات العامة والخاصة ، إلا ما كان من صاحبه نفسه حيث قال في مقدمة كتابه المرشد : « لما وقع الفراغ من الكتاب المرسوم بالمغني في معرفة وقوف القرآن على شرط ما ذكره أبو حاتم وأبوبكر - رحمهما الله - وكنت أقتديت في إملائه بهما على ما ذكراه...» [١٦].

المرشد:

وهو أسعد حالا، وأوفر حظا من سابقه إذ اعرفنا أنه موجود في موضعين على الأقل هما:

١ - مكتبة الجامعة الاسلامية بالمدينة المنورة، ودونك الافادات التي تمهد سبيل الوصول اليه:

اسم الكتاب : المرشد
اسم المؤلف: العماني أبو محمد الحسن بن علي بن سعيد (ت نحو : ٦٦٩هـ).
اسم الناسخ :محمد ناصر.
تاريخ النسخ : ٧٦٠هـ.
نوع الخط : مشرقي
عدد الأوراق : ٢٠٥
عدد الأسطر : ١٧.
رقمه في القسم : ٥٧٠٩ رقم الحاسب : ٥٧٦/ ٠٤.
مصدره : تركيا - اسطنبول - مكتبة جامعة استانبول رقم (٦٨٢٧).

٢ - الخزانة العامة بالرباط ، وعنوانه فيها :«المشرد في تهذيب وقوف القرآن ، وتحقيقها ، ووجوه تقاسيمها وعللها وأحكامها . تصنيف الشيخ الفقيه الامام المحقق : أبو محمد الحسن بن علي العماني المقرىء. رحمة الله عليه، ورضوانه إليه». وهو الجزء الثاني منه، مرتب تحت رقم : ق ٥٦٦ ، عدد أوراقه (٢٧٣ صفحة). خال من اسم الناسخ وتاريخ النسخ. وعليه عدة تملكات..

أما جزؤه الأول فكان موجودا بخزانة دار العدة بواحة فجيج [١٧] وهي خزانة كان لها شأن عظيم شرق وغرب، وسار به الركبان . ثم تفرقت شذر مذر حتى لم يبق منها إلا الأثر على حد تعبير أحد العلماء الرحالين المغاربة حين زارها قبل بضعة قرون ، ولم يبق منه بها الآن الا صفحته الأولى نورد منها ما نرى أنه مهم في التعريف به.

«... قال أبومحمد الحسن بن سعيد العماني — غفر الله له ولوالديه ولجماعة المسلمين : أما بعد ، فلما وقع الفراغ من الكتاب الموسوم بالمغني في معرفة وقوف القرآن على شرط ما ذكراه أبو حاتم وأبوبكر - رحمهما الله - وكنت اقتديت في املائه بهما على ما ذكره ، وسلكت فيهما طريق الاختصار والايجاز عليه بهذا الكتاب الذي هو أتم منه ، ومن سائر الكتب المعمولة في هذا العلم ، وأن أورد فيه جميع ما أورده أهل الوقوف متفرقة في كتبهم على اختلاف آرائهم فيها، ووجوه اختياراتهم في تقاسيمها متقصيا لحقائقها ، وسالكا في شرحها ، والكشف عن أسرارها وفهم ما يتجاذبه من خلاف أهل النحو والقراءات فيها ليكون كتابي هذا قائما بنفسه ومتقدما في جنسه، وسميته المرشد، وسميته لخزانة القائد الجليل أبي علي الحسن . أطال الله مدته وحرس على العلم وأهله مهجته. وأدام لهم دولته ، وأحسن على الأحرار وأهل الفضل جزاءه، ولا أزال عنهم بماله ونهاه قاضيا لحقوقه، وإن كان أكثر من أن يأتي عليها شكري، ويبلغها وصفي ونشري ، والله ولي حراسته واياه نسأل العصمة من الزلل ، والتوفيق للصواب بمنه وجوده.

قال أبو محمد : ينبغي لقارىء القرآن أن يجود قراءته ويحسن تلاوته ... الخ.

لقد أعطت هذه الديباجة المكثفة للمرشد طابعه الخاص وكشفت عن منزلته ومستواه قبل أن نطلع على تفاصيله، وننغمر في استغراقاته ،وكيف لا، وهو قائم بنفسه ؟! متقدم في جنسه ؟! وزاده أهمية أن قبله القائد أبوعلي الحسن مصدرا من مصادر خزانته، وان كنا لا نعرف عنه إلا أنه محب للعلم، راع للعلماء ، محتف بأعمالهم.

ويبدو أن الجزء الأول ينتهي عند آخر سورة النساء ثم يبدأ الجزء الثاني بسورة المائدة هكذا: «أوفوا بالعقود وقف تام ، وهو رأس آية عند غير أهل الكوفة، وأنتم حرم كاف. ذكرها أبوحاتم . ووسمه الأول بالتمام . ما يريد تام. ورضوانا مفهوم نص عليه أبوحاتم. فاصطادوا حسن . أن تعتدوا حسن. ذكر هذه الثلاثة أبوحاتم. [١٨].

ولئن كان وقوف القرآن هو مركز الثقل في الكتاب ، واتجاهه الغالب عليه فإنه يحتضن كثيرا من الفوائد المتعلقة بالمعاني والاعراب والأخبار والآراء الطريفة ، مما يجعله جديرا بإخراجه الى الوجود ليكون متداولا بأيدي الناس من جهة وشاهدا على جهود العمانيين في علوم القرآن من جهة ثانية. وحتى يكون كلامنا موثقا وموثوقا نختار هذا النموذج الذي يجمع بين المعاني والاعراب دون القراءات : «... وقوله تعالى: «وتعاونوا في موضع جزم بالأمر، والواو فيه للاستئناف، وليست معطوفة على قوله أن تعتدوا. ومعنى قوله : «ولا يجرمنكم شنآن قوم أن صدوكم عن المسجد الحرام أن تعتدوا» . أي: «ولا يكسبنكم بغضكم قوما لصدهم إياكم أو بصدهم إياكم عن المسجد الحرام الاعتداء . فإن الأولى اللام معها مقدرة والباء وموضعه من الاعراب النصب، وقيل الخفض وأن الثانية وما بعدها بمعنى المصدر، وهو في موضع النصب ..الخ» [١٩].

وهذا نموذج آخر من الفوائد التي كان يطرز بها العماني مرشده:

سورة السجدة: «روي عن النبي ﷺ أنه

كان يقرأ في كل ليلة سورة السجدة : ألم تنزيل ... وسورة تبارك الملك . وروي عن كعب الأحبار بأنه قال من قرأ سورة السجدة كتبت له سبعون حسنة، وحطت عنه سبعون خطيئة، ورفعت له سبعون درجة [٢٠].

وللعماني في المرشد منهاجه وأسلوبه وأدواته ومصادره ، وسنكتفي بوقفة قصيرة أمام بعض الخطوات التي تتعلق بالمنهاج معترفين أننا لم نتعمق فيه طمعا في وقفة أخرى تكون أكثر دقة وتأنيا.

أبومحمد يعلل ويناقش:

إن من يطلع على هذا الكتاب سيجد، العماني يتعدى تقديم النتائج الى المناقشة والتحليل والتعليل ثم يقضي بحكمه، أو يعتمد حكما مختارا من قبل كما هي الحال في هذا النموذج التمثيلي.

«قوله تعالى : وعد الله الذين آمنوا وعملوا الصالحات هو تمام الكلام، لأنك إذا قلت : وعدت الرجل . علم أنك تريد : وعدته خيرا واذا قلت : أوعدته. تريد أوعدته شرا. فإذا ذكرت الموعود فأنت مخير، إن شئت قلت وعدت وفي الشر أوعدت ، فقوله : وعد الله الذين آمنوا وعملوا الصالحات يدل على الخير ، كأنه قال : وعدهم وعدا حسنا ثم بين الوعد الحسن . أو الخير الذي يدل عليه وعد ، فقال : لهم مغفرة وأجر عظيم، وهذا هو اختيار الزجاج» [٢١].

ودونك نموذج آخر يكشف بصورة أوفى عن شخصية العماني وطريقته التي تعتمد على الاستخدام العقلي. والحوار الشفاف : «لا يستوون» (سورة السجدة الآية : ١٨) حسن. ذكره أبوحاتم وصاحبه . وزعم بعضهم أن الوقف عند قوله : فاسقا ، وقال والمعنى لا يستوي المؤمن والفاسق وليس هذا الوقف عندي بشيء. والوقف هو الذي نص عليه أبوحاتم والمعنى الذي ذكره هذا الزاعم هو الذي يوجب الوقف على قوله: لا يستوون ، لأنه لما قال : أفمن كان مؤمنا كمن كان فاسقا، نفى التسوية بينهما، ثم أكد النفي بقوله : لا يستوون ، فهو الوقف الحسن [٢٢].

أبومحمد يذكر الآراء المختلفة:

ومما يميز طريقته المنهجية عدم اجتزائه برأي واحد قد لا يكفي لنصوع رأي أو وضوح فكرة، وإلا فلماذا تتنوع الأفكار وتختلف الآراء ؟ يقول : «قوله تعالى: قل هل أنبئكم بشر من ذلك مثوبة عند الله من لعنه الله (سورة المائدة ــ الآية ٦٠)اختلفوا في إعراب قوله : من لعنه الله . فقال قوم : هو خفض على تقدير بشر من ذلك من لعنه الله . وقال آخرون : هو رفع بإضمار هو ، كأن قائلا قال: من ذلك ؟ قيل : هو من لعنه الله. وشبهه الزجاج بقوله تعالى : قل أفأنبئكم بشر من ذلكم النار [٢٣] (سورة الحج الآية ٧٢).

ويقول في موضع آخر : «قال (أبوحاتم) فبشر عباد تام لأنه رأس آية. قلت أنا : هو وقف مختلف فيه إن جعلت الذين يستمعون القول صفة لعبادي لم تفصل بينهما ووقفت على قوله فيتبعون أحسنه، ثم تبتدىء : أولئك ، على أن يكون مبتدأ وخبره الذين هداهم الله. وإن جعلته مبتدأ ولم تجعله صفة لما قبله كان الوقف على قوله : فبشر عباد تاما، وتبتدىء: الذين يستمعون على أنه مبتدأ ، وخبره أولئك الذين هداهم الله . ولا تقف على : فيتبعون أحسنه . لأنك تفصل بين المبتدأ وخبره. وعلى الوجهين جميعا الوقف عند قوله : هداهم الله جائز . والوقف التام: أولو الألباب [٢٤].

أبو محمد يدلي بآرائه الشخصية :

والذي يبين لنا بجلاء أن أبا محمد رحمه الله ـ ليس جماعا ولا حاطب ليل تلك الآراء المتدفقة من صميم شخصيته وأصالة فكره . يميزها بالصيغة المشهورة بين القدماء : قلت أو قلت أنا أو قال أبومحمد..

وأمثلتها كثيرة منها : «قال الزجاج: المعنى ووصينا الانسان أن أشكر لي ولوالديك أي وصيناه بشكرنا وشكر والديه. قلت : فإذا كان الأمر كذلك، فلا وقف حتى يبلغ ولوالديك ، وهو الوقف الحسن ، ثم الوقف التام الى المصير [٢٥].

وفي قوله تعالى من سورة القيامة : أين المفر كلا... يقول العماني : الابتداء بها ـ أي بكلا ـ على معنى حقا أقوى من معنى ألا ... [٢٦].

وإذا أضفنا الى ما خلا تحريه في نقل النصوص، ونقدها كلما دعت الحاجة الى نقد استطعنا أن نكون صورة أولية عن خطواته المنهجية السديدة المطبوعة بشخصيته.

وأختم الحديث عن المرشد بالاشارة الى أنه قد وقع تلخيصه في كتاب تحت عنوان: « المقصد لتلخيص المرشد» وضعه الشيخ زكريا بن محمد الأنصاري (٨٢٤ - ٩٢٦هـ) وهو عالم مشارك في شتى صنوف العلم والمعرفة [٢٧].

شرح الفصيح:

والفصيح في اللغة لأحمد بن يحيى المعروف بثعلب (٢٠٠ - ٢٩١هـ) أشهر من فلق الصبح، اهتم به اللغويون أيما اهتمام فشرحوه ، ونظموه في أراجيز وأبيات وعلقوا عليه .. ووضعوا حوله الحواشي.. ومن جملة هؤلاء أبومحمد إلا أن شرحه ظل مغمورا لم يعرفه أحد غير قلة قليلة من نجبة اللغويين ، ونبهائهم ، وهذا لا يقدح في قيمته، ولا ينقص من أهميته فتيلا لأنها مسؤولية التاريخ الذي طمس تعاقبه كثيرا من أعلاق المخطوطات ونفائسها، لأعلام أشد شهرة من أبي محمد! ولو نفض الغبار عن آثار أجدادنا الخطية وطبعت لرأينا لأبي محمد وغير أبي محمد شأنا أكبر وصيتا أشهر، ومصنفات عدا التي اجتهدنا في الكشف عنها. فهل كنا سنعرف شرحه هذا لو لم يحقق كتاب أحمد بن يوسف اللبلي الفهري (٦١٣ - ٦٩١) الموسوم: بتحفة المجد الصريح في شرح كتاب الفصيح [٢٨]؟ وهل سنستبعد بعد هذا أن يكون مصدرا من مصادر كتب أخرى غير تحفة اللبلي؟

لقد استأنس اللبلي بآرائه واستشارها في عشرة مواضع، نوردها لك تباعا لتتقرب من حقيقة هذا العالم الفذ الذي اهتضم حقه، وتتأكد من الاتجاه الثقافي الذي اكتسبه وميزه، وتقف على مهارته وتصرفه في اللغة.

١ – نمى الشيء ينمي، ولا يقال : ينمو. وقال الزمخشري في شرحه لهذا الكتاب: ينمي بالياء . اختيار نقله أهل اللغة كالفراء ، والكسائي.. وكذا قال العماني في شرحه ، وهو الحسن بن علي بن سعيد : أن ينمي بالياء أكثر وأفصح (ص١٤).

٢ – غوى الرجل : إذا فسد عليه عيشه ، ومنه قوله عز وجل : وعصى آدم ربه فغوى (طه ١٢١)، أي : فسد عليه عيشه في الجنة ، قاله المطرز، وابن خالويه ، وغيرهما. وقال العماني في شرحه : ويقال معنى غوى : خاب وحرم ، قال لا تبعد أن تحمل الآية على هذا . أو أن الغوى الرجل اذا جهل وضل (ص ٢٥).

٣ – عسى من أفعال المقاربة: وفيه طمع واشفاق.. يقال : عسيت أعسى . قال : فعلى هذا يجوز أن يقال : عاس في اسم الفاعل. قال الشيخ أبوجعفر (أي المؤلف) : وقال العماني في شرحه: وزعم بعضهم انه يقال : عسا يعسو ، وعسي يعسى، فتكون على هذه الحكاية متصرفة (ص ٤١ – ٤٢).

٤ – نقمت على الرجل ، ونقمت بفتح القاف وكسرها ، أي أنكرت عليه قولا قاله.. قال أبوجعفر: ويقال: نقمت منه كما في الآية الكريمة (أي وما نقموا منهم – البروج: ٨) قال العماني: أهل العربية يستعملون معه مرة (من) ومرة (على) قال: ولم أر لهم زيادة قول فيه . والذي أرى أنهم إذا ذهبوا الى معنى الانكار استعملوا معه (على) و (من) جميعا، لأنك تقول : أنكرت عليه، وأنكرت منه هذا الفعل ، واذا ذهبوا الى معنى الكراهة استعملوا معه (من) لا غير ، لأنك تقول : كرهت منه ذلك ولا تقول كرهت عليه . قال : هذا شيء عريني. وحكى المطرز في شرحه ، ومكي في مصدر المفتوح: نقمة ونقمة ونقما . قال العماني ونقيمة (ص٧٨).

٥ – وحكى ابن هشام السبتي في شرحه، ومن خطه نقلته : غدر بالكسر، اذا نقض العهد، قال الشيخ أبو جعفر حكي غدر بالكسر عن ابن هشام ، حكاها عنه العماني في شرح الفصيح ، قال : وغدر بالفتح أفصح (ص٨٠).

٦ – ويقال في الماضي: كللت بالكسر . عن العماني . قال والأفصح كللت بالفتح (ص ١٠٦).

٧ – قال أبوجعفر : ونقلت من خط التدميري إنما سمي قيس الرقيات لأنه قال :

رقية لا رقية لا رقية أيها الرجل

قال وقيل : لأنه شبب بجماعة نساء ، كل واحدة منهن يقال لها رقية، وقيل غير ذلك قال أبوجعفر : ونسب البيت الجوهري في الصحاح لأبي زبيد ، وقال العماني : هو لابن هرمة .. (ص ١١٨).

٨ – ربض الكلب يربض .. قال العماني الربض أن يلصق بطنه بالأرض، ويمد يديه أمامه (ص ١٣٣).

٩ – قال أبوجعفر : ويقال في المصدر : ربض وربوض ، عن ابن دريد في الجمهرة ولا أذكر الآن في الماضي سوى الفتح قال العماني : ولم يسمع يربض بالضم في المستقبل (ص ١٣٤).

١٠ – ويقال في المصدر : ربط ورباط ، عن المطرز... وحكى العماني في المصدر : ربط وربوط ، ورباط (ص ١٣٥).

هذه بعض ملامح أبي محمد العماني – رحمه الله – قدمتها لتكون خطوة أولى في درب إجلاء صورته وصور أمثاله ممن شملهم الاهمال ، وغطى الاجحاف عليهم وعلى آثارهم ولعلنا بالبحث عن كتابيه: المغني وشرح الفصيح، وتحقيق كتابه المرشد نكون قد دخلنا في دائرة انصافه وانصاف علمه وعطاءاته واني لأرجو – مخلصا – أن تكون هذه المساهمة حافزا للشبان الباحثين على الاهتمام بهذه الشخصية العلمية المتميزة ، واحياء تراثه المفيد .

الهوامش :

١ – القصد الى المعرض الذي أقيم من ٩٧/٣/١٥ الى ٩٨/٣/٢٨.
الكتاب حققه الفاضلان : ابراهيم عطوة عوض وأحمد حسين صقر من علماء الأزهر.
٢ – غاية النهاية في طبقات القراء : ج ١ص ٢٣٣ ترجمة : ١٠١٣ (عني بنشره : ج – برجستراسر. دار الكتب العلمية بيروت ط ١٩٨٢/٣).
٤ – حاجي خليفة : كشف الظنون ج ٢ ص ١٦٥٤ (دار الفكر بيروت – ١٩٩٠).
٥ – فهرس كتب علوم القرآن في مكتبة الجامعة الاسلامية بالمدينة المنورة من عام ١٤١٧م – ص ٣٢٤ – مسلسل : ٤١٥ .
٦ – أبوجعفر اللبلي – تحفة المجد الصريح في شرح كتاب الفصيح – ج ١ ص ٨٠.
٧ – الزركلي – الاعلام : ج ٥ ص ٣١٨ (دار العلم للملايين – بيروت . الطبعة ١٩٨٠/٥).
٨ – كحالة – معجم المؤلفين : ج ٣ ص ٣١٢ (مؤسسة الرسالة – الطبعة ١٩٩٣/١).
٩ – عبدالعزيز بنعبد الله – الموسوعة المغربية للاعلام البشرية ج ٢ ص ١٤١ (مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية /١٩٧٥).
١٠ – بياض في الأصل، ولعله كان يريد الاشارة الى كتابه : المغني إذ هو والمرشد متلازمان.
١١ – غاية النهاية (مصدرسابق).
١٢ – انظر على سبيل المثال ترجمته في : معجم المؤلفين: ٥٦٩/١.
١٣ – البرهان في علوم القرآن : ج ١ ص ٣٤٢ (دارالفكر بيروت – الطبعة ٣/ ١٩٨٠).
١٤ – انظر على سبيل المثال : ج ٢ ص ٥٨٨ و٦٠١ و٦٢٢.
١٥ – كشف الظنون (مرجع سابق).
١٦ – الصفحة الأولى من كتاب المرشد (مخطوطة بخزانة الامام سيدي عبدالجبار – فجيج – المملكة المغربية).
١٧ – مدينة على الحدود المغربية الجزائرية تقع في الجنوب الشرقي من المغرب على بعد حوالي ٣٦٥ كلم من وجدة.
١٨ – المرشد. الجزء الثاني : ٢ (مخطوط الخزانة العامة بالرباط – المغرب).
١٩ – المصدر السابق : نفس الصفحة ٢.
٢٠ – نفس المصدر ص ١٨١.
٢١ – نفسه : ص ٤.
٢٢ – نفسه : ص ١٨٣ (والآية المقصودة هي , أفمن كان مؤمنا كمن كان فاسقا ، لا يستوون) السجدة ١٨.
٢٣ – نفسه ص ٩.
٢٤ – نفسه ص ٢١٠ (والآية من سورة الزمر : فبشر عباد الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه أولئك الذين هداهم الله ١٧و١٨.
٢٥ – نفسه ص ١٨٠ (والآية من سورة لقمان : ووصينا الانسان بوالديه حملته أمه وهنا على وهن .. ١٤).
٢٦ – جمال القراء وكمال الاقراء ، للسخاوي ج ٢ ص ٦٠١ (تحقيق علي حسين البواب).
٢٧ – ترجم له الغزي في الكواكب السائرة : ١٠ – ١٩٦ و٢٠٧ وابن العماد في شذرات الذهب : ٨ – ١٣٤و١٣٦ – والسيوطي في نظم البيان : ١١٣ وحاجي خليفة في كشف الظنون : ٤١ – ٤٧ – ٩٢ – ١٥٢..الخ ، أما كتابه المقصد فطبع بهامش منار الهدى في الوقف والابتداء للأشموني (القاهرة ١٩٧٣).
٢٨ – حققه الدكتور عبدالملك بن عيضة بن رداد الثبيتي – مكتبة الآداب – القاهرة ١٩٩٧م.



معرض لمصور عُماني في الجامعة الأردنية

صالح حمدوني*

بمناسبة العيد الوطني لسلطنة عُمان. أقيم في قاعة المدينة في أمانة عمّان المعرض الثاني للصور الفوتوغرافية للمصور العماني الخطاب الهنائي، وهو طالب في جامعة اليرموك. أقام معرضه الأول في الجامعة عن شمال الأردن.

وفي معرضه الثاني، يخوض الخطاب الهنائي مغامرة المكان. المكان الذي عاشه الخطاب ولبسه كعماني. وكفنان فوتوغرافي يحمل كاميرته ويتنقل بها. فنراه يصوغ المكان الذي يألفه، ممتلكا أدوات هذا المكان بمظهره وزمنه. فتأتي معظم اللوحات وكأنها تشدك الى لحظة مكانية، تدعوك الى الصمت والانصات. كما في لوحات النخيل والفخاريات والأبواب وفناء البيوت العمانية وشبابيكها.

وخلال سعيه لتأكيد التأثير الفاعل للتفاصيل الهامشية في البيوت والعمارة العمانية، إلتقط الخطاب عدة لوحات للأبواب وتفاصيلها المنقوشة، مؤكدا على ذاكرتها التي يحاول استعادتها جنبا الى جنب مع الحرف اليدوية التي تشرف على الانقراض، أو التي حلت محلها الأشكال الحديثة. فالأبواب تقودك الى ما وراءها، وزخارفها الى الأيدي التي انتجتها فنيا وحضاريا.

ربما أراد الخطاب أن يقول أشياء منسية لكن لها فعلها في الذاكرة.

وفي مجمل أعماله المعروضة ارتكز الخطاب على عدة مفردات فنية، أكدها في معظم لوحاته بنسب متفاوتة، من بينها الحركة، حيث تجلت في لوحاته عن الحرف اليدوية العمانية والتي أهمل فيها تفاصيل الوجه والجسم، مكتفيا بالبناء الخارجي للجسم مقابل إظهار حركة هذا الجسد أثناء انشغاله بممارسة حرفته اليدوية، كما في لوحات مشغل السلاح ومشغل صناعة السفن وأحواض تنظيف الأسماك وميناء الصيد وغيرها.

ثم ارتكز الخطاب على مفردة الفضاء، حيث أفرد مساحات واسعة له، وتحديدا في اللوحات الطبيعية. فكان يملؤها بالغيم لتأكيد عمقها، أو بالشمس في غروبها وشروقها، ثم باستخدام الفلاتر اللونية، لاعطاء قيم لونية للوحة، ربما تكون لمسة تخيل لمناجاة الطبيعة.

لقد استطاع الخطاب نقل جزء من الطبيعة العمانية الى لوحاته. وبعيدا عن التوثيق أكد أن الكاميرا عين ثالثة تزاول مهمتها بكثير من الشفافية والرهافة. مع أنه لم يستطع أن يخفي انبهاره بهذه الطبيعة، وترك هذا الانبهار يقوده، ويحول دون امتلاكه الكامل للمشهد فيتمكن من صياغته وصولا الى تعبير أوفى.

إن الخطاب مسكون بالماضي العُماني، وفي ذات الوقت يتمنى لو يتحول الحاضر الى طبيعة شفافة. وفي معرضه الثاني انت بحاجة لأن تنصت لتسمع صوت المدى الذي تكتنفه كل لوحة تقريبا.

★ مصور من الأردن.

اختيار : هلال الحجري *

أبو نذير السالمي
(١٨٦٨ - ١٩٢٧م)

١ - الأحبة

أترى أحبّتنا الأُلى سكنوا الحمى
ذكروا فتى .. عن ذكرهم لا يفتأُ؟

والله .. لا أنساهم أبداً ولو
طال الجفاءُ، وحقهم لا يُنسأُ

ثوب التصبّرِ عنهم متمزقٌ
وبغير حُسْن وصالهم لا يُرفأُ

طالت برمضاء القطيعة وقفتي
فمتى بروضة حسنهم أتفيّأُ؟

لا تذكروا لي غيرهم في حضرتي
إني بذكر سواهم أتقيّأُ

٢ - نرجسية الشاعر

ولربّ بيضاء المحاسنِ بيضةٍ
في خِدْرها محروسةٍ بالبيضِ

أحييتُ ليلتَها وصالاً، والفتى
مثلي به تحيا ليالي البيضِ!

٣ - أطلال

هذه دارهم، وتلك رُباها
ما على العين أن تفيض دِماها؟!

وقليلٌ على الجباهِ إذا ما
حظيتْ باللقاءِ .. لَمُّ ثراها

يا ديار الأحباب كم لكِ فينا
أعينٌ لا تصيب منكِ كراها

وقلوبٌ تقلّبت في ضرام البعد
لا تعجبوا إذا ما شواها!

هذه مقلتي تسيل .. فبالله سلوها
هل في سواكم بكاها؟

آه من لوعة الفراق، وتعليل
المعنى بقول «آهٍ» و«آها» !

٤ - مباراة

لمّا التقينا تعانقنا مصافحةً
وصار كلٌّ يباري لوعةً وأسى

فكدتُّ أُغرقُهُ - أو كدتُّ أحرقُهُ
من عبْرتي أدمعاً .. أو لبّتي[1] نفَسا!

وكاد يشربني شوقاً ويلبسني
طوْقاً .. وكلٌّ بنفس الآخر التبسا!

٥ - الظبي النصراني

وظبيٍ من نصارى الشام.. ألمى
يهيم بحسنه يمَنٌ وشامُ

إذا أبدى مُحيّاه بليلٍ
يخر لحسنه البدْر التمامُ

تربّى في النّعيم .. فصار فرداً
وضمّته بأحشاها الخيامُ

★ كاتب وأستاذ مساعد بجامعة السلطان قابوس

تصدى لي خلال الستر يرمي
بأسهمه .. فلم تخط السهام

وهل تخطي سهام اللحظ قلبا
غدا شبحا يلاعبه الهيام

بمنبر هذه الوجنات خال
بكعبة حسنه ازدحم الأنام!

كأن الأسود الحجر استلمنا
ولكن بالعيون لنا استلام!

٦ - تفاصيل ليلة ما ...

فبت أجلوه من فرع الى قدم
وبات عندي .. وقد وسدته عضدي

لما كساه الحيا باللثم سابغة [٢]
فككت بالضم منه جملة الزرد [٣]!

بينا نجاذب أطراف الحديث هوى
حتى اعتنقنا وكفاه على كبدي

لما اعتنقنا غدونا واحدا جسدا
وأعجب الشيء من روحين في جسد

لازلت من نطقه السامي ومبسمه
أبين الفرق بين الدر والبرد

قد صرت أنعم في خلد وفي خلد
وعشت دهرا بلا جلد ولا جلد

إن كان ملكني حسن القياد فقد
ملكته من شبابي ما حوته يدي!

٧ - لبن الأشعار

من مجيري من فتاة   أفسدت دينا وذهنا

بلحاظ وقوام   جردت ضربا وطعنا

تلك أسياف وهذا   أسمر يهتز لدنا

تركتنا لعبة في   صولجان الحظ بحنا

ذكرت شوقا وحنت   وبكى الصب وحنا

وشكت وجدا فأنت   وشكا الصب وأنا

أرضعتني لبن الأشعار   لا سعدى ولبنى!

٨ - عاشقان في المجرة!

وريانة الساقين ظمآنة الحشى
عظيمة خف الردف بيض الترائب

خلوت بها والغصن والظبى والنقا
وبدر السما يبدي كآبة شاحب

بثثنا الهوى ، والنجم في صفحة السما
ونفس الدجى للنقل أضبط كاتب!

وليس لنا إلا المجرة حانة
نحن لها ما بين ساق وشارب!

كأن محياها بليل فروعها
بياض العطايا في سواد المطالب

جوارحها كادت تذوب لطافة
جوامد .. لكن أمسكت بذوائب

رهنت الحشى في قوس حاجبها هوى
ولا أرتضي رهنا لها قوس حاجب!

٩ - لحظة عشق عارم

وظل معانقي جيدا بجيد   على شفتي تقلب وجنتاه

يميل إذا عصرت له قواما   ويبسم كلما قبلت فاه

ويدني لي محياه ومهما   أردت اللثم من خد ثناه

وبات بغفلة الواشي ضجيعي   وبت أطيل رشفي من لماه!

١٠ - الاغتراب

ملازمة الأوطان عجز وذلة
وفي الاغتراب العز والمجد والفخر

وليس يهاب البحر عند سكونه
ولكنه يخشى إذا اضطرب البحر!

١١ - الكاشحون

والكاشحون إذا رأوني أشحنوا أشباحهم
فكأنني عزريل أقبل يبتغي أرواحهم!

١٢ - الحية في شعرها

ما صال صل غديرها متدليا من لسعة لقلوبنا إلا نهش
ريانة الساقين، لكن خصرها يشكو الظماء وريقها يطفي العطش
واذا اشتكى قلب المحب حرارة مسح اللمى منه حرارته فبش!

أبو الصوفي
(١٨٦٤ - ١٩٥٢م)

١ - حانوت الموت

لعمرك.. من يسلو؟ وذا الدهر في الورى
على عجل بالموت تسعى كتائبه

هياكلنا للموت حانوت خمرة
يطوف بها عزريل والخلق شاربه

نجانب أسباب المنايا، وإننا
لنهلك بالأسباب فيما نجانبه!

٢ - مفارقة

إن ليل الشباب أهنأ صباحا
وبياض المشيب أدهى ظلاما!

٣ - ملك الهوى

نشرت شرع الهوى بين الورى علما
فكل أهل الهوى في قبضتي خدم

تراهم حول ناري يهتدون بها
يغشاهم من لظى أشواقي الضرم

بخمرتي سكروا، من نهلتي شربوا
.. أنا مليك الهوى .. والمدعون هم!

٤ - فناء العشق

وليس دمعي حقا حين أنثره
لكنها النفس من عيني تعتصر

فنيت .. لولا أنيني ما اهتدى أحد
لمنظري ... ساقه من سقمي الكدر!

٥ - شقاء

همي أتى من همي وصحتي من سقمي
من علة البدء أنا في علة من هرمي
أقضي حياتي تعسا مذ كنت طي الرحم
منغصا في عيشتي وإن تكن كالديم
أسعى ضئيلا مثلما يسعى بكفي قلمي
أود أني لم أكن لكن سهمي قد رمي
فها وجودي عدم ليت وجودي عدمي
فإن أعش دهرا فطول العيش أدنى حلمي!

ابن مداد
(القرن الخامس عشر الميلادي)

١ - معاناة

وهم جعلت الشعريين (٤) خناقه
وقد غورت أم النجوم الثواقب

ونوم كطعم البابلي نفيته
وقد هجع النوام من كل جانب

أراقب لمحا من سهيل كأنه
ذبال يذكا في منارة راهب

كأن نجوم الليل وهي رواكد
مخانق در في نحور الكواعب

٢ - برهان المحبة

إن الدليل على حبي مسامرتي
للنجم يسبح في الخضراء غرقانا!

٣ - الى الأحباب

ملكت جميل الصبر يوم وداعكم
حفاظا، ولم أملك من العين أدمعا
سلوا الليل عني: هل أعد نجومه
إذا كان ليلا أسود اللون أقرعا
وهل طعمت عيناي من لذة الكرى
إذا النوم في أجفان غيري شعشعا

٤ - نصيحـــة

لا تعتمر جاهلا يروقك إن ... واجهـتـه في جمـال رونقه
وإن بـدا في جميـــل أهبتـه ... يانجس ملبوسه ومنطقه
وانظـر إليه بعين مطـــرح ... فـإنمـا ذاك من تحذلقـــه
واسـم الى عـــالم أخي أدب ... عمـدا فقبل بياض مفرقه

٥ - الحكمـة

وهـذه الحكمـة وحشـــية ... محبوسة في صدر أهل النفاق
تكاد من غـم ومن ضيـــقة ... تطير من فرجة باب الرواق
حتى إذا صـــارت الى ربهـا ... قرت وما أقطرت لطيب الوفاق!

٦ - دهـــر

يالدهر قد بدل الحلو مرا ... وأتى بالعجايب المفظعات
قطع الوصل من ذوي الفضل ... والعلم وأبقى للأوجه المنكرات!

٧ - زمـــان

هذا زمان تضم الخيل هيئتها ... ذلا، وتصهل في أرجائها الحمر!

٨ - نصـيحـة!

إذا ما شئت منزلة وجـــاها ... ومكرمـــة تحـاولها وقدرا
وأن تؤتى مـــع المثرين مالا ... وتكثر فيهم ذهـــبا ووفرا
فلا تتعلمن في العـلـم حـرفا ... ولا تقرا مع الكتاب سطرا!
فمـا من عـــالم إلا ومـا في ... البرايا اليوم أضيق منه صدرا
وأكدر عيشـــة وأشد بؤسا ... وأكثر محـنة وأقـل قـدرا
تعـاوره الكـلاب بكل فج ... وتأكل لحمـه عدوا وقسـرا

٩ - في رثـاء الكتب

ابك لشوق العلوم إذ دثرت ... وأصبحت مقفرا مبواها
أبك لها حين مـات عالمها ... لربي أمـانهـــا ومدراهـا
قد أصـــبحت بعده معطلة ... لم تلق غير الغبـار يرزاها
فالصـــرص والفار يعمـــلان بها ... والطـل بعد الصبيان ينكاها!

١٠ - تفـــاؤل

الله أرحم ما يكون بعبده ... إن حل في بطن القبور فريدا

أبـوحمد البوسعيدي

(......؟ - ١٨٠٩م)

١ - حوارية العاشق

يا مـــن هـــواه أعـزه وأذلني ... كيف السبيل الى وصالك دلني
وتركتني حيران صـبـا هـــائما ... أرعى النجوم وأنت في نوم هني
عاهدتني أن لا تميل عن الهوى ... وحلفت لي يا غصن أن لا تنثني
هب النسيم، ومال غصن مثله ... أين الزمـان وأين ما عاهدتني؟!
لما ملكت قياد سـري في الهوى ... وعلمت أني عاشـق لك خنتني!
فلأقعدن على الطريق وأشتكي ... في زي مظـلوم وأنت ظلمـــتني!
ولأشكينك عند من ملك الهوى ... ليعذبنـك مثـل مـــا عذبتـــني
ولأدعين عليك في جنح الدجى ... فعســاك تبـلى مثلما أبليتنـــي!

٢ - آه ...

لهفي على عيش مضى　　ما ذقت أحلى منه شي

لما ذكرت عهوده　　جرت الدموع وقلت: أي!

أبو غسان اليحمدي

(......؟ - ١٠٥٣م)

١ - لا حياة إلا هكذا!

ولا خير في خير ترى الشر بعده
ولا في أخ دبت إليك عقاربه

ولا العيش إلا أسمر اللون عاسل[٥]
وأشقر في يوم عبوس تلاعبه!

وقرن تعاطيه الحمام وفارس
تعاطيه حينا ثم حينا تضاربه

ذريني وخلقي يا ابنة القوم إنني
رأيت الأذى حربا لمن لا يحاربه

على أنني إما امرؤ ضمه الثرى
وإما فتى جلت بقوم كتائبه

وإما فتى أبكى عيون عداته
وإما فتى تبكي عليه أقاربه

وإما فتى يقضي عليه حمامه
وإما فتى تقضي الحمام قواضبه

سلي : هل قطعنا سبسبا [٦] بعد سبسب
تعاوى به سيدانه [٧] وثعالبه؟!

سلي النسر : هل زرنا ، فلم نقض حقه
وقد نشبت في لحم قوم مخالبه ؟!

فمازال يخفي الليل ما في سواده
إلا أن بدت عند الصباح عجائبه

متى يكسب المعروف من كان همه
غداء يغذي أو فتاة تراقبه؟!

الهوامش:

* أبونذير السالمي : محمد بن شيخان السالمي ، لقبه محمد بن يوسف أطفيش بـ «شيخ البيان» إعجابا بشعره.
عاش في كنف السلطان فيصل بن تركي سبعة عشر عاما مادحا إياه، وقد فرض له راتبا شهريا يتقاضاه ، ثم حصلت بينهما قطيعة ، انتقل إثرها طائفا بامارات الخليج مادحا أمراءها.
وقد زار أحدهم فرأى استقباله إياه باردا، فخرج من مجلسه حافيا والوقت حمارة القيظ!
ولما رأى بضاعته كاسدة أقلع عن الشعر واسود رأيه في الحياة والناس على حد تعبير «الشيبة» السالمي جامع ديوانه من صفاته أنه كان جهوري الصوت في مشيته زهو الشاعر ، فعوتب في ذلك ، فقال : هذا خلقي!
يتضح من شعره ولعه الشديد بالصور البلاغية والمحسنات البديعية.
وقد اخترنا له هذه الاضاءات من ديوان له طبع في الأردن سنة ١٩٧٩م.

* أبوالصوفي : سعيد بن مسلم المجيزي ، عاش في بلاط الأسرة المالكة مقربا إليهم منذ السلطان فيصل بن تركي حتى السلطان سعيد بن تيمور. وقد صار ملازما لهم مختصا في مدحهم ، وله من ذلك ديوان في مدح السلطانين فيصل وتيمور، وقد طبعته وزارة التراث القومي والثقافة سنة ١٩٨٢، بتحقيق د. حسين نصار.
وذكر الخصيبي في «شقائق النعمان» أن له ديوانا آخر في مدح السلطان سعيد بن تيمور ، وقد أرسل للطبع الى خارج البلاد ، فعثر عليه السلطان سعيد فحجره كرها للمديح.

* ابن مداد : هو محمد بن مداد ، شاعر وفقيه من علماء النصف الثاني من القرن التاسع الهجري ، قدم له الشيخ سيف بن حمد البطاشي ترجمة ضاهية في كتابه «اتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان» ونقل بعضا من قصائده ، حيث له مخطوطة بنسخ الشاعر نفسه أطلعنا عليها بمكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدي ، واخترنا له هذه الاضاءات.
مجهول تاريخ الولادة والوفاة ، ولكن تاريخ نسخ المخطوطة كان سنة ٨٧٤هـ، مما يدل على أنه كان حيا إلى هذا التاريخ.

* أبو حمد البوسعيدي : هو الامام سعيد بن الامام أحمد بن سعيد تولى الامامة من غير عقد ، صنفه الخصيبي من شعراء القرن الثاني عشر الهجري، وذكر بأنه عاصر العالم الرباني جاعد بن خميس، وقد أنكر عليه أفعاله السيئة فدبر له شيئا من أعمال السر حتى ضعفت قوته وذهبت مملكته!
ليس له ديوان شعر وقد اخترنا له هذه الاضاءات من «شقائق النعمان» للخصيبي.

* أبوغسان اليحمدي : هو الامام راشد بن سعيد اليحمدي ،من أئمة الشراة ، عاش في القرن الخامس الهجري، مدحه الشاعر الحضرمي بقصائد عدة في ديوانه «السيف النقاد»، ولم ترو عنه غير قصيدة واحدة.

١ - اللبة : المنحر.
٢ - السابغة : هي الدرع الواسعة ويقصد أن الحياء كان لها درعا.
٣ - الزرد : الدرع المزرودة ، سميت بذلك للينها وتداخل بعضها ببعض. ويقصد بها هنا الخيوط التي تشبك الدرع.
٤ - الشعريين : كوكبان.
٥ - العاسل : الرمح ، والأشقر يقصد به الفرس
٦- السبسب : الصحراء أو المفازة.
٧ - السيدان : جمع سيد وهو الذئب.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief :
Saif Al Rahbi

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O.Box 855, Postal Code . 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608.

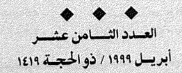
الاشـــراف الفـــني
أشـــرف أبواليزيـد

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان
الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
البدالة : ٦٩٩١٦٧/٦٩٩٤٥١ تلكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨ ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

إشـــارات

* **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة، ويمكن إرسالها على قرص مدمج.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆





▲ عدسة: سيف الهنائي، سلطنة عمان.

الغلاف الخلفي بريشة
حسين محمد الشيخ أبوبكر، سلطنة عمان. ◄

روبرت ريتشموند، أمل جبوري، ستيفان فايدنر، حسام الدين محمد، اسامة إسبر، رشيد يحياوي، عبدالقادر الغزالي، عبدالله الحراصي، محسن الكندي، محمد المحروقي، أمين صالح، عارف حديفة، ادريس عيسى، علاء عبدالهادي، ماجد السامرائي، عبدالله طاهر البرزنجي، نجم والي، عبدالغفار مكاوي، حمزة عبود، سعيد بوكرامي، زليخة أبوريشة، فرج العربي، الخضر شودار، هدى حسين، هدى أبلان، أحمد الهاشمي، عبدالله الكلباني، سوزان عليوّان، يوسف عبدالعزيز، تركية البوسعيدي، حسين الموزاني، صلاح نيازي، حسونة المصباحي، كامل يوسف حسين، رسمي أبوعلي، حميد المختار، باسمة العنزي، تركية الحويل، فؤاد مرسي، عبدالله سالم باوزير، وحيد الطويلة، عبدالصمد حسن، جان دايه، يوسف القعيد، محمد عضيمة، فتحي عبدالله، عبدالله السمطي، أمجد ريان، دحام عبدالفتاح، سمير الشمري، محمد عبدالحليم غنيم، بوزيان بنعلي، صالح حمدوني، هلال الحجري.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية